ŚWIAT FOTOGRAFII

22

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK ~~IV~~ VI | MAJ — CZERWIEC 1951 R. | NUMER 22

SPIS RZECZY

ADAM JOHANN

O wolność artysty

Jednym z częstych problemów poruszanych w naszych dyskusjach na temat fotografiki, jest zagadnienie wolności naszej jako twórców.

Szczególnie wyraźnie wybijał się ten problem w okresie hołdowania formalizmowi, a wtórowały mu różne teoretyjki o bezklasowości i apolityczności sztuki, w szczególności zaś fotografiki. Lecz próby przeszczepienia formalizmu na grunt fotografiki były krótkotrwałe i szybko spaliły na panewce; były z góry skazane na zagładę. Co więcej — sami fotograficy, którzy jeszcze dwa lata temu ścierali kopie o śrubki, kółka i spirale, dziś przestawili się na tory realistycznej fotografiki socjalistycznej, albo też, nie umiejąc zastosować realizmu socjalistycznego w swoich obrazach, zamknęli się w swych pracowniach, porzucili aparat, bezskutecznie walcząc z ciążącymi na nich naleciałościami ideologii burżuazyjnej.

Wyrugowaliśmy formalizm z wystaw i pokazów oraz z indywidualnej twórczości artysty, zyskując tym poklask całego zdrowego społeczeństwa, oraz zdrowej części fotografików.

Artyści fotograficy, błądzący do pewnego czasu w poszukiwaniu pseudo nowych form i tematów, wywalczywszy w twórczości swojej realizm, walczą o realizm socjalistyczny. Celowo używam wyrazu „walczyć" — gdyż przezwyciężenie „starego" zarówno w życiu narodu jak i w naszej psychice, odbywa się w ostrej walce „nowego" ze starą, burżuazyjną ideologią. Zerwanie w fotografice ze wszystkim tym, co wstecz-

ne, świadczy o zwycięstwie artysty, zamknięcie się w atelier, porzucenie sztuki, świadczy zaś o jego słabości i oportuniźmie.

W tym aspekcie rozważania w naszej nowej rzeczywistości problemu „co nam wolno, a czego nie wolno" jest niesłuszne i tkwi w niezrozumieniu zagadnień ekonomiczno-społecznych, w nieznajomości definicji więzi kulturalno-psychicznej jako jednej z cech narodu. W takim tylko wypadku socjalistyczne planowanie kulturalne może być komentowane przez niektórych naszych fotografików jako ograniczenie ich wolności twórczej, gdy w rzeczywistości jest ono jednym z bardzo ważnych elementów zmierzających do zniesienia długotrwałej niewoli artysty, jaka miała miejsce w każdym społeczeństwie klasowym.

By lepiej poznać zagadnienie wolności artysty, musimy sobie zdać sprawę, że we wszystkich formacjach ekonomicznych poprzedzających socjalizm, z momentem powstania klas, podobnie jak we wszystkich współczesnych krajach kapitalistycznych, wychowanie społeczeństwa, a zwłaszcza młodego pokolenia jest całkowicie podporządkowane celom klas wyzyskujących. Sztuka więc ta ponoć ponadklasowa i apolityczna staje się narzędziem, służącym do wszczepienia masom światopoglądu klas panujących, ich moralności, zwyczajów, tradycji. Tym samym artysta staje na usługach całego systemu wychowawczego klasy panującej.

Musimy zrozumieć, że sztuka i praca artysty jest zawsze zgodna z prawami rozwoju społecznego, związana z tymi stosunkami społecznymi i produkcyjnymi, które cechują ten lub inny ustrój społeczny; stąd też sztuka posiada zawsze historyczny, a w społeczeństwie klasowym również klasowy charakter.

Marks i Engels pisali, że klasa rozporządzająca środkami produkcji materialnej, tym samym rozporządza środkami produkcji duchowej, że panuje również jako wytwórca poglądów, że reguluje produkcję i rozdział poglądów swoich czasów; a to znaczy, że poglądy jej stanowią panujące poglądy epoki.

Człowiek żyjący w społeczeństwie klasowym znajduje się stale w sferze oddziaływania myśli uczuć, zwyczajów, wygodnych dla klasy panującej. Człowiek pracujący w jednej z gałęzi ideologicznego oddziaływania klasy panującej, staje się automatycznie towarem tej klasy, pracując w jej interesie i pod jej dyktando.

„Wychowanie jest to systematyczne oddziaływanie na psychikę wychowywanego, mające na celu zaszczepienie mu cech, których życzy sobie wychowawca"*). O ile wychowawcą w społeczeństwie klasowym staje się klasa panująca, a sztuka będąca na jej usługach jest jedną z form wychowania, to jakże w takim wypadku wygląda walność artysty, który zmuszony warunkami ekonomicznymi — gdyż człowiek aby żyć musi pracować — wytwarza treść i formę dzieła nie zawsze zgodną z jego poglądami czy moralnością. Bezwzględnie, że jest to wolność pisana w dużym cudzysłowie, gdyż artysta zostaje zmuszony do tworzenia w interesie klasy panującej, rzadziej zaś reprezentuje, jako przedstawiciel tej klasy, jej interesy.

Wolność artysty, w zależności od formacji ekonomicznej, przybiera różne formy. Od jawnej niewoli jak miało to miejsce w systemie niewolniczym, poprzez silne oddziaływanie tradycji kościelno-feudalnych w społeczeństwie średniowiecza, aż do pozornej wolności uwarunkowanej kiesą, jak ma to miejsce w społeczeństwie burżuazyjnym. Tak w pierwszym wypadku jak w drugim i w trzecim, artysta był niewolnikiem w mniej lub więcej wyraźnej formie. Bez względu na to co sztuka będzie przedstawiać w swej treści i formie, w społeczeństwie klasowym będzie służyła zawsze interesom klasy panującej. Czy to będą sceny przesiąknięte mistycyzmem religijnym — sztuka średniowiecza, czy też będą to roznegliżowane girlsy czy kuby — sztuka schyłkowa kapitalizmu, cel jej będzie zawsze ten sam i taka sama będzie w tej sztuce rola artysty.

Ideałem klas wyzyskujących to masy pracujące, dźwigające pokornie i bez szemrania brzemię wyzysku. Wychodząc z tego założenia, już w okresie niewolnictwa właściciele niewolników nie chcieli, by niewolnicy odznaczali się męstwem, posiadali wykształcenie, byli wolni od zabobonów i wierzeń religijnych, które utrzymując miliony tych ludzi w wiecznej trwodze przed zjawiskami natury, czyniły ich bezsilnymi wobec szalonego wyzysku. Lecz w miarę ekonomicznego rozwoju społeczeństwa, klasy rządzące zrozumiały, że ludzie bez elementarnych wiadomości nie będą umieli postępować z narzędziami produkcji, ulegającymi coraz większemu rozwojowi. Postęp techniczny, zmieniający formacje społeczne, wzajemna konkurencja na bazie progresywnego rozwoju burżuazji, zmusza burżuazję do rzucania masom pracującym pewnych okruchów wiedzy, a zaborcze wojny zmuszają do wychowywania w masach cech męstwa i wytrwałości, tych cech tak niebezpiecznych dla schyłkowej burżuazji. Lecz na to nie ma rady, gdyż są to jedne ze sprzeczności, od których nie może uwolnić się żaden system wychowawczy, oparty na wyzysku człowieka przez człowieka.

Tak więc, jak ulegać będą pewnym zmianom formy wychowania, takim samym zmianom ulegać będzie praca artysty — zarówno jego twórczość, treść i forma dzieła, jak i jego społeczne położenie.

Czasy Starego, Średniego i Nowego Państwa Egiptu to najjaskrawsza forma niewoli artysty. Artysta egipski tworzy społecznie jedną kastę z rzemieślnikiem, rzadko zdając sobie sprawę z poczucia własnej wartości.

*) Kalinin — „O wychowaniu".

Artyści mało zarabiali, zaś twórczość ich była przez przedstawicieli machiny państwowej — kapłanów — silnie kontrolowana i to zarówno pod względem treści jak i formy — kanonu. Stworzenie przez kapłanów egipskich cechów artystycznych, wybudowanie specjalnych miast dla artystów, położonych w pobliżu miejsc ich pracy, wzmacniało tę kontrolę, nie dopuszczało do wyrażenia w dziełach niesprawiedliwości społecznej, z którą bezwzględnie artyści się stykali i jako ludzie sztuki na niesprawiedliwość tę nie mogli być ślepi.

Lecz nad artystą egipskim stał potężny aparat państwowy, który narzucał mu w ramach swych klasowych interesów taką a nie inną treść i formę dzieła.

I tak w okresie Starego Państwa artysta gloryfikować musiał pracę na roli, w Średnim przedstawiał sceny wzrostu Państwa, zaś w Nowym Państwie wychwalał w swych reliefach zwycięstwa wojenne. Sceny te, przeznaczone przez klasę rządzącą do ogólnego podziwu, były wyraźnym orężem ideologiczno-wychowawczym. Bo czy narzucenie artystom Starego Państwa tematyki gloryfikującej pracę na roli, nie posiadało wybitnie klasowych cech? — czy reliefy, które wychwalały prace rolnika - niewolnika nie usypiały walki klasowej toczącej się pomiędzy niewolnikami a ich właścicielami? Czy takie reliefy nie wychowywały rolnika w przekonaniu, że jego jedynym celem życia jest praca na roli dla egipskich feudałów? Bezwzględnie tak. Taki sam cel wyrażała treść sztuki Nowego Państwa, która przedstawiając zdobycze wojenne, masy jeńców, łudziła niewolników i masy biedoty wolnych obywateli poprawą bytu w obliczu nowych, bezpłatnych rąk do pracy.

Ingerencja klasy panującej w twórczość artysty egipskiego jeszcze silniej przejawia się w formie sztuki. Artysta przedstawiał w swych reliefach dostojników państwowych w wymiarach większych od pozostałych osób. Jeńcy, przyszli niewolnicy, różnią się zawsze budową twarzy. Tak więc gradacja społeczeństwa niewolniczego znalazła swe odbicie w sztuce, potwierdzające dobitnie jej klasowość.

Rozwój społeczeństwa niewolniczego, zaostrzanie się w jego łonie przeciwieństw, a stąd liczne odruchy wyzwoleńcze ze strony najbardziej upośledzonej warstwy społeczeństwa — niewolników zmuszają klasy panujące do szukania nowych sposobów na rozwiązanie zasadniczego dla nich problemu — utrzymania się przy władzy. Z drugiej strony, masy uciskanych i wyzyskiwanych szukają dla siebie wyjścia z tej niesprawiedliwości społecznej.

„Wyjście takie znalazło się lecz nie na tym świecie. W ówczesnych warunkach niewolnictwa wyjście to mogło się tylko znaleźć w ramach religii . . . i oto zjawiło się chrześcijaństwo, które poważnie odniosło się do nagrody i kary na tym świecie, stworzyło pojęcie nieba i piekła i w ten sposób dla udręczonych i upośledzonych znalazło się „wyjście" z tego ziemskiego padołu do wiecznego raju". (Engels „O początkach chrześcijaństwa".)

Chrześcijaństwo występowało z płomiennym kazaniem przeciwko bogatym, lecz zamiast stanąć do walki z nimi, groziło im tylko karami pozagrobowymi. Lecz chrześcijaństwo przeobraziło się szybko z religii mas w religię klas panujących nowego systemu społecznego — feudalizmu, który powstał na gruzach niewolniczego Imperium Rzymskiego. Znalazło to silny wyraz w sztuce, gdyż chrześcijaństwo, które odegrało postępową rolę w przejściu społeczeństwa niewolniczego na wyższy stopień — systemu feudalnego, zapanowało nad nową epoką społeczną, nadało jej ciężar gatunkowy w każdej dziedzinie życia społecznego.

Prym chrześcijaństwa rozwijającego się na bazie szalonego wzrostu ekonomicznego klasztorów oraz władzy biskupiej, odbija się silnym piętnem na sztuce średniowiecznej. Interesy feudała i klasztoru, księcia i biskupa, które na skutek swych sprzeczności nieraz były przyczyną zbrojnych wystąpień pokrywały się całkowicie — o ile chodzi o wychowanie mas pracujących — w pierwszym rzędzie chłopa pańszczyźnianego. Pierwsi i drudzy zainteresowani byli w niemiłosiernym wyzysku chłopa pańszczyźnianego, a wyzysk ten mógł się rozwinąć tylko na bazie wychowania mas chłopskich w wierze w życie pozagrobowe oraz zrządzenia boskie.

Artysta średniowiecza swoją pozorną wolność społeczną okupywał silną zależnością od warstw odbiorczych, klasztorów oraz panów feudalnych. Pojawiające się na obrazach średniowiecza napisy: „módl się i pracuj" — to właśnie jeden z dowodów ideologicznego oddziaływania sztuki na masy pańszczyźniane. Nic też dziwnego, że cała ówczesna sztuka przepojona jest silnym pierwiastkiem religijnym, mistycznym, pełna pięknych Madonn, Zwiastowań, Sądów Ostatecznych itp.

Villon w wierszu swym kładzie w usta chłopki pańszczyźnianej te słowa: „Jam prostaczka, czytać nie umiem, ale właśnie wiem o pracy ludzi, wiem o naturze, wiem o Bogu, z figur, które widzę w katedrze". Ten wzruszający swą naiwnością fragment wiersza mówi o istotnie wielkiej roli wychowaczej sztuki, w której sprawą artysty była nie treść lecz forma. Ten wykonawczo rzemieślniczy charakter sztuki narzucony przez warstwy odbiorcze jest przyczyną, dla której cała sztuka średniowiecza przyjmuje zdecydowanie idealistyczny charakter.

Czy artysta był ślepy na przejawy otaczającego go życia? Bezwzględnie nie. Świadczą o tym choćby piękne głowice kolumn romańskich, zawierające często przedstawienia z życia wsi, a nawet dość rubaszne sceny naturalistyczne. Lecz krótki był okres żywota tej treści w sztuce.

Kościół, odbiorca pracy kamieniarzy romańskich, szybko ruguje ze swych wnętrz pełną dynamiki i realizmu treści kapitele... zamówienia stają się bardziej skonkretyzowane co do formy i treści, którą dyktuje już niepodzielnie teolog.

Silnym węzłem łączył artystę z ideologią klas panujących cech rzemieślniczy, który występując początkowo w interesie artysty, a stale konsumenta, kontrolował ideologicznie pracę artysty. Wypływało to już choćby z tego faktu, że cechy pod wieloma względami posiadały charakter korporacji religijnych i w swej genezie łączyły się z pewnymi formami religijnych zrzeszeń późnorzymskich czy starochrześcijańskich — np. bractwa pogrzebowe. Momenty religijne doszły bardzo mocno do głosu w życiu cechu, członkowie cechu wspólnie spełniali szereg czynności religijnych, fundowali kościoły, brali udział w nabożeństwach oraz organizowali wielkie misteria religijne.

Egzamin cechowy, który musiał składać każdy czeladnik chcąc się wyzwolić na mistrza, jest jeszcze jednym dowodem wpływów klas panujących na twórczość artysty średniowiecza. Czeladnik składał trzy prace: Krucyfiks, Madonnę z Dzieciątkiem i św. Jerzego na koniu. I to była treść sztuki średniowiecza, która głosiła prawdę o pracy, o naturze!!!

Lecz upadek społeczeństwa feudalnego na bazie rozwoju sił wytwórczych, powstanie społeczeństwa burżuazyjnego, zmieniła sytuację społeczną artysty oraz jego pracę. Nowa, zaborcza, progresywna i pełna dynamiki klasa społeczna — burżuazja wyrywa artystę z niewoli reakcyjnych cechów, tak jak wyrywa chłopa z pańszczyzny, by wykorzystać pracę jego rąk w swych powstających fabrykach. Artysta staje się wolnym na tyle, na ile wolne może być społeczeństwo burżuazyjne.

Na arenę ekonomiczną życia wchodzi jedna ze sprzeczności społeczeństwa burżuazyjnego — społeczne wytwarzanie, a indywidualne przywłaszczanie. Pierwsza to i zasadnicza cecha sprzeczności tego systemu, która staje się przyczyną gnicia i upadku burżuazji. I dla zamaskowania tej cechy, dla zamaskowania wyzysku robotników, pracować będzie artysta burżuazyjny.

Lenin w 1905 r. pisał: „Panowie burżuazyjni indywidualiści, pozwólcie sobie powiedzieć, że wasze słowa o absolutnej wolności — to sama obłuda. W społeczeństwie opartym na władzy pieniądza, w społeczeństwie, w którym masy pracujące żyją w nędzy, a garstka bogaczy prowadzi życie pasożytnicze, nie może istnieć prawdziwa i rzeczywista wolność. Czy nie krępuje pana, pański burżuazyjny wydawca, panie pisarzu?. Pańska burżuazyjna publiczność, która żąda od pana pornografii w oprawie i w obrazach, prostytucji w postaci „dodatku" do „świętej" sztuki scenicznej? Przecież ta absolutna wolność jest burżuazyjnym anarchistycznym frazesem (albowiem anarchizm jako światopogląd jest przenicowaną burżuazyjnością). Żyć w społeczeństwie i być wolnym od społeczeństwa nie można. Wolność burżuazyjnego pisarza, artysty, aktorki jest tylko zamaskowaną (lub obłudnie zamaskowaną) zależnością od klasy, od przekupstwa, od utrzymania".

Sprzeczności tkwiące w łonie systemu burżuazyjnego, narastające z dnia na dzień, odzwierciadlają się w coraz bardziej jaskrawej formie w sztuce, czego najlepszym dowodem jest formalizm. Burżuazja boi się człowieka, boi się klasy robotniczej, jednak obyć się bez niej nie może. I dlatego też sztuka burżuazyjna wyraża nienawiść do człowieka, świadomie pobudza w nim najniższe instynkty, zatruwa atmosferę społeczną duchem pesymizmu i niewiary. Artysta burżuazyjny stara się wytłumaczyć różnice socjalne przyrodzonymi cechami człowieka, naturalnym podziałem ludzi na mądrych i głupich, silnych i słabych, posiadających i nędzarzy. Artysta zmuszony jest propagować w sztuce swego hasła filozoficznego poprzednika faszyzmu — Nitschego — „człowiek nam się sprzykrzył".

„I my socjaliści — pisał Lenin w 1905 r. — demaskujemy tę obłudę, zrywamy fałszywe szyldy nie po to, aby uzyskać ponadklasową literaturę i sztukę (to będzie możliwe dopiero w socjalistycznym, bezklasowym społeczeństwie) lecz dlatego, aby literaturze pozornie wolnej, a w istocie związanej z burżuazją, przeciwstawić literaturę naprawdę wolną, jawnie związaną z proletariatem. Będzie to literatura wolna dlatego, że nie zysk i nie kariera, lecz idea socjalizmu i współczucie ludowi pracy będzie werbowało coraz to nowe siły do jej szeregów. Będzie to literatura wolna dlatego, że będzie służyła nie przesyconej bohaterce, nie znudzonym i cierpiącym z nadmiaru tłuszczu „górnym dziesięciu tysiącom", lecz milionom, dziesiątkom milionów ludzi pracy, którzy stanowią kwiat kraju, jego siłę, jego przyszłość. Będzie to literatura wolna zapładniająca ostatnie słowo rewolucyjnej myśli ludzkości...".

W naszych częstych dyskusjach na wieczorach PZF i PTF dochodziliśmy nieraz do niesłusznych wniosków, że o ile w zdjęciu realistycznym nie widzimy robotnika czy chłopa, nie będzie ono nigdy posiadać właściwości zdjęcia realistycznego socjalistycznego. I takie stawianie sprawy, wulgaryzowanie pojęcia realizmu socjalistycznego wywoływało znowu pytania — „co robić, jak robić?".

Tematyka człowieka przewalającego stare, a budującego w ostrej walce klasowej nowe, sprawiedliwe życie, będzie bezwzględnie dominowała w naszych fotogramach choćby z tego względu, że odzwierciadla ona rzeczywisty realizm naszej epoki. Nie znaczy to jednak, że fo-

togramy o innej tematyce nie mają najmniejszej racji bytu; musimy zrozumieć, że zarówno architektura zabytkowa, regionalizm w tej czy innej formie, który jedynie w narodzie socjalistycznym może być kultywowany i rozwijany, pejzażfotografia ojczysta w pojęciu socjalistycznym, montaż fotograficzny i wiele innych dziedzin fotografiki, to bogactwo tematów czekających na artystę fotografika: na artystę wolnego, kroczącego w wielkim Froncie Narodowym budowniczych Ojczyzny Socjalistycznej.

„Wszystko w Człowieku i wszystko dla Człowieka" — te słowa wielkiego humanisty socjalistycznego Gorkiego są myślą przewodnią nowej sztuki, wolnej, tworzonej przez wolnych artystów.

ZBIGNIEW PĘKOSŁAWSKI

W poszukiwaniu motywu socjalistycznego w sztuce

(odczyt wygł. w Polskim Zw. Fotogr. W-wie)

Zagadnienie wysunięte tematem dzisiejszego odczytu dojrzało na marginesie przemyśleń sprawy socrealizmu w ogóle; wypływało niejednokrotnie na naszych wieczorach dyskusyjnych, niemniej jednak ciągle jest sprawą otwartą — zagadnienie motywu socjalistycznego nie sprowadza się bowiem do kwestii, co fotografować czy malować, ani nawet jak, tzn. w jakiej koncepcji formalnej, ale jest problemem złożonym, warunkiem dopełnienia przez twórcę wielu uprzednich powinności, mało mających wspólnego z tzw. natchnieniem, w potocznym rozumieniu tego terminu, czy szczególną predyspozycją niektórych fotografików do trafiania z reguły na motywy socjalistyczne.

Motyw socjalistyczny w odróżnieniu od innych motywów nie istnieje jako zestawienie (konfiguracja) poszczególnych elementów w sposób oderwany od rzeczywistości dziejowej, ekonomicznej, klasowej. Nie istnieje również specjalna forma z góry predystynowana do oddania socjalistycznej treści. Fotografik z dostępnych środków formalnych, jakimi dysponuje z racji opanowania tych czy innych technik: bromowej lub specjalnych, wybierze tę, która, harmonizując z treścią dzieła, jest nie tylko szablonowym sposobem przedstawiania rzeczy, ale jedyną właściwą, tzn. potęgującą wymowę motywu formą artystycznego podania treści.

W fotografice, jak w żadnej innej dziedzinie sztuki panuje przypadek; z tego tytułu długi czas spierano się nawet czy fotografikę można podciągnąć pod miano sztuki. Istotnie — zdarzy się czasem początkującemu amatorowi, posiadającemu bardzo prymitywny zasób wiedzy teoretycznej z dziedziny fotografii, wykonać zdjęcie określone później przez naszych estetów z tej czy innej okazji jako rewelacja, z racji bajecznych efektów światłocienia, subtelnej gamy półtonów itd. Rzeczowe znamiona mają apriori kwalifikować ów przypadkowy twór do Panteonu sztuki. Pomijając fakt, iż podobnie jałowy produkt przypadku, nie poczęty jako rezultat świadomego uprzedniego procesu (koncepcji) w umyśle twórcy — nie jest dziełem sztuki w naszym rozumowaniu — stwierdzić musimy, iż w fotografii socjalistycznej nie ma podobnych przypadków. I dlatego coraz bardziej ugruntowuje się we mnie przekonanie, iż jakkolwiek jest nie wielu socjalistycznych fotografików — fotografia socjalistyczna jednak istnieje, i jest najważniejszym osiągnięciem, jakie może być udziałem twórcy.

Rozwińmy zagadnienie:

Ustalił się powszechny pogląd, iż fotografować socjalistycznie znaczy fotografować koniecznie robotnika, koniecznie obiekty przemysłowe lub traktor. Ponieważ nie zawsze wolno fotografować w fabryce czy na budowli, dużo sypie się perlistych inwektyw pod adresem czynników normujących te sprawy. Fotografujemy przeto we wszystkich możliwych pozach robotnika, prześcigamy się w dyslokacji jego osoby w polu widzenia obiektywu — nie gardzimy wymyślną pozą, gdy jest on wypięty nad szaflikiem z wapnem bezpośrednio w stronę widza. Przysłaniamy obiektyw na 12-kę, żeby to wyszło najbardziej realnie, ostro. I nic. Choć jest robotnik jest maszyna, jest traktor — nie ma socrealizmu. I dobrze, że nie ma. Taki robotnik taka maszyna — nic nie mówią — nie są wykładnikiem głębokich rewolucyjnych przemian, jakie zachodzą w naszym kraju. Mogą istnieć w każdej epoce, w każdym ustroju, przy każdym układzie stosunków produkcji. Takimi są zdjęcia robotników w przedwojennych katalogach fotograficznych hitlerowskiego Farben Industri czy amerykańskich magazynach. Fotografie te bezbłędne technicznie, nienaganne w światłocieniu, nie ważą społecznie, wiszą w ideologicznej próżni; dobrze, gdy są fotografiami w cennikach, gorzej gdy predendują do dzieł sztuki, tzn. gdy na skutek walorów formalnych mogą w określonym kierunku kształtować odbiorcę, tak, iż na podstawie sfałszowanej i bezmyślnie przedstawionej rzeczywistości uwierzy np., iż największym szczęściem dla robotnika jest praca w burżuazyjnym układzie gospodarczym. Fotografie wspomnianego i zbliżonego typu są masowo pro-

dukowane w ostatnich czasach przez fotografików i fotoreporterów w pogoni za motywem rzekomo socjalistycznym i zapełniają często szpalty pism i teki komisji kwalifikacyjnej PZF. Bliźniaczo podobne, uciekające z pamięci, jednakowe w fakturze, obracające się w wąskim kręgu tematycznym — poczytywane niekiedy pochopnie za dzieła sztuki socrealistycznej — nie są nimi; są poprawną fotografią rejestracyjną, są niekiedy pretensjonalnymi próbami formalistycznych zwidów.

Wiedząc jaka fotografia nie jest socrealistyczna — spróbujemy powiedzieć jaka nią jest. Odpowiedź, którą Gorki zawarł w jednym zdaniu — wymaga nim ją zamkniemy klamrą definicji — uprzedniego wprowadzenia w orbitę spraw, które warunkują powstanie sztuki socrealistycznej.

Sztuka, określana jako socrealistyczna, jest sztuką epoki socjalizmu — epoki w jaką wkraczamy. Cechuje tę epokę gruntowna zmiana stosunku człowieka do środków produkcji. Fabryki, kluczowy przemysł i wielka własność ziemska przestały być źródłem niewyczerpanych dochodów dla uprzewilejowanej klasy posiadaczy narzędzi produkcji i włości. Robotnik stał się gospodarzem kraju, odpowiedzialnym za losy swego narodu. Związany z nową rzeczywistością swoją pracą, wkładem swej krwi w okresie budowania nowego życia na gruzach zmurszałego kapitalizmu i jego szczytowej formy imperializmu — jest twórcą realiów w postaci wspaniałej rozbudowy unarodowionego przemysłu i nowych wartości kulturalnych — wśród których sztuka znajduje poczesne miejsce. Zmiana ta powoduje całkowitą przebudowę dotychczasowych pojęć, które rządziły sztuką. Sztuka burżuazyjna wypracowała przez swoich dobrze opłacanych estetów bestialską teorię sztuki dla wybranych, dla rozmiłowanych w pięknie, pojmowaną jako abstraktum, dla smakoszów - piewców formy dla formy, wykwintnistów z pod znaku: „Martel", „Mum" czy „Coca-Cola", mierzących wartość dzieła jego ekstrawagancją, urągliwym zaprzeczeniem obiektywnej prawdy, dla skierowania uwagi odbiorcy tam, gdzie to mocodawcom jest wygodne: w niebo, w piekło, w świat morfinicznej nirwany czy do zamtuzu, gdziekolwiek, byle nie tam, gdzie to może zaszkodzić ustalonemu rzekomo raz na zawsze porządkowi, gdzie to może ujawnić sprzeczności tkwiące w systemie kapitalistycznym, wyzwolić siły robotnicze, uruchomić motory społecznej interwencji, wywołać niebezpieczne zachwianie ustalonego sztucznie ładu.

W sztuce kapitalistycznej — sztuce fabrykanckiej czy mieszczańskiej trutki przeciwstawił socjalizm sztukę ludzi jutra, sztukę, w której zawiera się wszystko, co charakteryzuje epokę: wielkość i doniosłość rewolucyjnych przemian, walka klasowa w jej skomplikowanych formach, przebudowa gospodarcza i moralna narodu, nieskarzona kosmopolitycznymi naleciałościami tradycja narodowa, głębokie umiłowanie kraju rodzinnego, szacunek i miłość dla wszystkich ludzi walczących o socjalizm, bez względu na wyznanie i kolor skóry. Sztuce snobów i nierobów przeciwstawił socjalizm sztukę ludzi prostych obyczajem i sposobem życia, sztukę ludzi, którzy rozumiejąc rolę klasy robotniczej w kształtowaniu nowego życia, wartość kolektywnego wysiłku, współzawodnictwa i racjonalizatorstwa ten nowy sens i treść czasów chcą widzieć w swojej sztuce; zrozumiałej, prawdziwej. unaoczniającej głębie doniosłych przemian społecznych. Nie bezdusznej kopii natury, nie prymitywu, nie sztuki drepczącej po obwodzie koła zakreślonego promieniem nosa artysty.

Na całość narodowego bytu składa się nie tylko praca na wąskim odcinku produkcji, ale przeogromne bogactwo historycznych doświadczeń dzieje narodowego bytu, dzieje myśli rewolucyjnej, obyczaje wierzenia, krajobraz kształtowany przez człowieka — przeogromna złożoność konkretów, które proszą się o właściwy wyraz w sztuce. Właściwy tzn. ujmujący rzeczywistość nie tylko w zewnętrznym kształcie, ale w jej wewnętrznym przeżyciu — w oparciu o bogaty materiał przeszłości, z której czerpie to, co wartościowe w uwzględnieniu i łączności wszystkich faktów z ekonomiczną bazą narodu, w dialektycznym ujęciu naukowego poglądu na świat, pozwalającym nie tylko orzekać i opisywać życie, ale je doskonalić, posuwać naprzód, przekształcać.

Dochodzimy do sedna rzeczy — fotografować socjalistycznie, tzn. oddawać w fotografii to wszystko, o czym mówiliśmy wyżej. Znaleźć socjalistyczny motyw tzn. przeżywszy problematykę naszych czasów, zbliżyć się możliwie do spraw, które absorbują walczącą klasę robotniczą i oddać to możliwie najwierniej w dziele sztuki.

Z tego, co powiedziałem dotąd, wynika, iż nie może być mowy o socjalistycznym motywie w oderwaniu od głębokiej racji przedstawionej treści i szerokiego uwzględnienia tych wszystkich czynników, które warunkują zaistnienie przedstawionych faktów. Tu nie wystarczy zręczny tytuł obrazu — jest rzeczą artysty, który tworzy na miarę epoki — dotrzeć do głębokich sensów, w których tłumaczy się nasza rzeczywistość. Wszystkie motywy, w których ten sens odnajdziemy i które oddadzą za sprawą twórcy w sposób artystycznie godny, istotę wielkich przemian społecznych, następstwa tych przemian, są motywami socjalistycznymi i mogą być dziełami sztuki socrealistycznej.

MARIAN SCHULZ

Charakterystyka Ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego

Przewidziany statutem Ogólnopolski Zjazd Delegatów PTF odbył się w dniach 22. i 23. kwietnia 1951 r. we Wrocławiu. Był to w kolejności III. doroczny zjazd PTF.

Obserwując od zarania rozwój PTF da się zauważyć, że doroczny zjazd jest nie tylko formalnoprawnym incydentem, lecz stanowi ześrodkowanie zagadnienia PTF tak pod względem organizacyjnym jak i kolektywnej analizy i kontroli oraz wypracowania wytycznych programu dalszej działalności.

Zjazd tegoroczny dał pełny obraz osiągnięć za okres 1950/51 r. oraz wnioski jako bazę programową dla dalszej pracy.

Zagadnienie pierwsze, dotyczące minionego okresu, przedstawione kolejnymi sprawozdaniami 15-tu Oddziałów oraz Zarządu Głównego wyraziło się poważną liczbą różnorodnych akcji wewnętrznych, jak wykłady, odczyty, kursy teoretyczne i praktyczne, serwis doradczy oraz działalnością na zewnątrz, jak organizacja wystaw lokalnych, udział w wystawach zamiejscowych i zagranicznych, organizacja pokazów wystaw zagranicznych, zbiorowe wycieczki dydaktyczne i współpraca z organizacjami pokrewnymi (PZF), innymi (jak PTTK i różnymi instytucjami i władzami (jak Biuro Turystyki Min. Komunikacji, Min. Rolnictwa, Fundusz Wczasów Pracowniczych CRZZ, Liga Morska, Liga Lotnicza, Instytut Wydawniczy „Kraj", Wydawnictwa Komunikacyjne itd.). Całość tego okresu znamionuje żywotność i wytrwała dążność do stałego poszerzania zasięgu i obszaru działań, jako konsekwencja idei upowszechniania i nawiązania współpracy z jak najszerszym ogółem. Przyznać należy, że w sprawie tej starano się o uwzględnienie wszystkich możliwości i w miarę zasadniczych potrzeb Towarzystwa, czuwając szczególnie nad udostępnieniem pola pracy dla nowych kadr młodzieży i nowych zainteresowanych. Przekazywanie agent nowym członkom odbywało się powoli lecz celowo, w miarę wzrostu doświadczenia i zgodnie z zasadniczym dobrem Towarzystwa. Coraz żywiej młodzież bierze udział w pracach, choć stale jeszcze jej mało. Zjawisko pewnego niedoboru młodzieży tłumaczyć należy usprawiedliwionymi okolicznościami, że młodzież znalazła się solidarnie na wszystkich frontach pokojowej pracy Państwa i przy warsztatach nauki, co zaabsorbowało ją w znaczym stopniu. Zjawisko to zmniejsza częściowo dynamikę Towarzystwa na niektórych odcinkach.

Wogóle zaś, w porównaniu z latami ubiegłymi, przeciążonymi troskami czysto organizacyjnymi i administracyjnymi, Towarzystwo przestawia się na tor najbardziej istotnej pracy opartej o założenia marksizmu-leninizmu i doświadczenia własne z lat ubiegłych. Program objął pierwszą fazę dokształcenia ideologicznego, pogłębienia dialektycznej interpretacji estetyki oraz włączenie się do nurtu życia społecznego i zbiorowej pracy dla Pokoju.

Realizacja tych zadań nie przebiegała jeszcze na równi nasilona we wszystkich ośrodkach, nie zdążono opracować jej metodycznie — lecz jednaka była wszędzie szczera tendencja i zbiorowy czy indywidualny wysiłek. Przykładowym choćby błędem było niewłączenie w zaproszenia na zjazd ideologicznego referatu: w praktyce referat ideologiczny miał jednak miejsce w obszernym expose prezesa Zarządu Głównego.

Ponieważ wartość osiągnięć dobitnie świadczyła o pięknej i solidarnej pracy poszczególnych Oddziałów tudzież stanowiła wykonanie projektów i postanowień, przeto słusznie ograniczono dyskusję do uwag najbardziej istotnych i po udzieleniu absolutorium ustępującemu Zarządowi podjęto analizę prac (opracowań) poszczególnych uprzednio wybranych Komisji.

I tak w trybie właściwym powzięto postanowienia w zakresie spraw organizacyjnych, budżetowych i planowania, zatrzymując się dłużej nad referatem Komisji Statutowej w przedmiocie opracowania projektu nowego statutu. Statut bowiem dotychczasowy (obowiązujący) wykazuje dezaktualizację, posiada usterki życiowe i brak mu politycznego oblicza. Z tych względów zlecono Komisji Statutowej dalszą pracę, a więc szczegółowe opracowanie projektu z tym, że po jego opracowaniu zwołany zostanie Nadzwyczajny Walny Zjazd Delegatów do Torunia dla powzięcia ostatecznych decyzji. Należy wnioskować że taki przebieg świadczy o trosce PTF o właściwe ramy dalszego działania, o właściwym krytycyźmie i o rosnącej dojrzałości społeczno-politycznej.

W dyskusji i wypowiedziach Delegatów wyraźnie zarysował się również program działalności na nadchodzący rok. W zestawieniu z programem Polskiego Związku Fotografików dążącym do podniesienia poziomu twórczości i wytworzenia nowego typu twórcy i odbiorcy — PTF wyraźnie zadeklarowało kardynalne wytyczne zmierzające do udoskonalenia form akcji upowszechnienia sztuki tudzież kształcenia w różnych formach organizacyjnych szerokich rzesz zainteresowanych. Dyskutowano głównie zasady i wytyczano współpracę z ośrodkami robotniczymi, z Człowiekiem Pracy w Polsce Ludowej, określano miejsce Towarzystwa we wspólnym Froncie Narodowym, manifestując zbiorową

deklaracją doniosłość Pokoju warunkującą dalszy rozwój, wyrażano Polsce Ludowej wdzięczność za merytoryczną opiekę i pomoc materialną, które doprowadziły Towarzystwo do takiego rozkwitu, że porównawczo byłoby nonsensem konfrontować je z tego typu drobnymi organizacjami przedwojennymi.

Naogół przebieg Zjazdu był spokojny. Całokształt strony organizacyjnej przemyślany i wykonany. Incydentalne nieporozumienia, różnice zdań i akcenty ambicjonalne miały miejsce w znacznie mniejszym stopniu, niż w roku ubiegłym. Częściowo to sprawa temperamentów i wyolbrzymienia spraw drugorzędnych. Dalsze wyszkolenie zapobiegnie niewątpliwie na przyszłość tego rodzaju przejawom. Zebrani doceniali wagę Zjazdu i przybyli ze wszystkich Oddziałów na terenie kraju — odpowiednio przygotowani.

W bezemocjonalnej ocenie Zjazd w swej istocie stanowił wyraźną deklarację polityczną, był wyrazem solidaryzowania się z wielkim ruchem postępu jaki przeżywamy w naszym kraju, był w swoim pokojowym temacie jednomyślnym manifestem, był inspiracją dalszej pokojowej pracy. Pragnienie Pokoju i spokojnej, twórczej pracy przebijało z wypowiedzi i stanowiło przewodni motyw na sali obrad.

HENRYK DERCZYŃSKI

Sprawozdanie Prezesa Zarzadu Głownego PTF.

na Walnym Zjeździe Delegatów we Wrocławiu w dniach 22 i 23 kwietnia 1951 r.

Przed rokiem na Zjeździe w Opolu w sprawozdaniu ówczesnego prezesa prof. Cypriana znalazły się słowa o zamknięciu okresu organizacyjnego PTF i wkroczeniu w nowy okres normalnej działalności i rozwoju. Podsumujmy dziś wyniki tej działalności, przepatrzymy osiągnięcia, aby na podstawie wysnutych wniosków wytyczyć dalszy kierunek, oparty o doświadczenia przeszłości.

Kanwę dla naszej działalności stanowi to wszystko, czym żyje nasze społeczeństwo. Dominującym zagadnieniem doby dzisiejszej stało się zagadnienie zaostrzającej się walki o pokój.

Nad światem zawisła groźba nowej wojny, do której zmierzają wysiłki zachodnich imperialistów. Wypowiedzi anglosaskich polityków i ich adherentów, remilitaryzacja Niemiec Zachodnich, godzą w nasze Ziemie Odzyskane, w nasz niezależny byt, w naszą kulturę. My nie chcemy wojny. My chcemy w pokoju dźwigać gmach naszego dobrobytu, budować lepszą przyszłość. Nasz plan 6-letni, plan budowy podstaw socjalizmu jest tego najlepszym dowodem.

Dla skuteczniejszej realizacji planu 6-letniego i walki o pokój V Plenum Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej rzuciło hasło utworzenia Frontu Narodowego, tj. silniejszego zwarcia szeregów, podniesienia na najwyższy poziom form ideologicznego oddziaływania na całe nasze pracujące społeczeństwo. „Umacniając Front Narodowy — powiedział Prezydent Bierut — najskuteczniej wzmacniamy siłę narodu, zapewniamy mu najpomyślniejsze warunki rozkwitu w oparciu o przebogatą, wielowiekową i chlubną jego spuściznę i poprzez nieustanne wzbogacanie naszej skarbnicy narodowej, naszego wkładu do ogólnoludzkiego dzieła pokoju i postępu".

Rozpatrując te zagadnienia w odniesieniu do działalności PTF trzeba stwierdzić, że praca naszych członków i oddziałów może się rozwijać tylko w warunkach pokojowych, że włączanie się naszych oddziałów w ogólnonarodowy nurt życia społecznego czyni stałe postępy, że tylko takie pełne włączenie się warunkuje rozszerzenie zasięgu naszej działalności i kręgu oddziaływania.

Dowodem siły przyciągającej działalność naszego Towarzystwa jest wzrost liczby członków w ciągu roku ubiegłego o blisko 20%, tj. z 1320 na 1570. Niektóre oddziały podwoiły w tym czasie liczbę swych członków.

Polskie Towarzystwo Fotograficzne liczy 14 oddziałów; poza tym cztery są w stadium organizowania się.

Na Zjeździe Opolskim Zarząd zakreślił w programie swej działalności zacieśnienie współpracy z PZPR i Związkami Zawodowymi. Realizując te wytyczne przedstawiciele Zarządu Głównego odbyli szereg konferencji w Komitecie Centralnym PZPR i w Zentralnej Radzie Związków Zawodowych, a w następstwie odbytych rozmów dało się zauważyć znaczne ożywienie tej współpracy. Na podkreślenie zasługują takie przejawy działalności, jak utworzenie sekcji fabrycznej w Myszkowie przez Oddział częstochowski, kursy fotograficzne w ramach współpracy ze Zw. Zaw. (Wrocław).

O zasięgu oddziaływania PTF świadczy liczba urządzonych wystaw i konkursów, których odbyło się w r. ub. 29. przy czym liczba zwiedzających wynosiła ok. 300.000 osób.

Szeroko rozwinęła się akcja kursów fotograficznych, których zorganizowano w r. ub. 12, a obecnie prawie wszystkie oddziały przystąpiły do ich organizacji. W akcji urządzania kursów na czoło wysuwają się oddział wrocławski (4) i Warszawa (2). Akcja ta ma duże znaczenie dla upowszechnienia fotografii wśród najszerszych mas i podniesienia poziomu fotografii amatorskiej.

Duże znaczenie ma i zasługuje na jak najszersze poparcie organizowanie sekcji młodzieżowych, które obok popularyzacji fotografii mają znaczenie wychowawcze. Szczególnie na tym odcinku wyróżnia się działalność oddziału częstochowskiego i grodziskiego.

Wiązanie naszej działalności z zagadnieniami chwili bieżącej znajdowało wyraz w urządzaniu rozmaitych imprez związanych z datami świąt demokratycznych (1 maja, 22 lipca, miesiąc przyjaźni polsko-radzieckiej — Poznań), ofiarowaniu prac do świetlic robotniczych (Warszawa), urządzeniu wystawy „Polska w Planie 6-letnim" (Opole), nie mówiąc już o tym, że zakres tematyczny naszych fotogramów wystawowych wzbogacił się znacznie o zdjęcia związane z zagadnieniem pracy we wszystkich jej przejawach.

Procesy związane z przekształcaniem naszego ustroju społecznego w ustrój socjalistyczny wywołują zrozumiałą tendencję do korzystania w zakresie społecznych usług fotograficznych z usług organizacji społecznej jaką jest PTF. Wydaje się rzeczą słuszną, żeby oddziały podchwytywały te tendencje życzliwie i podejmowały wykonanie zadań zapotrzebowania społecznego przez swych odpowiedzialnych za poziom techniczny i artysctyczny członków. Znikną szybciej wtedy bohomazy fotograficzne mające reprezentować naszych przodowników pracy i dorobek naszej odbudowy, członkowie zaś nasi zyskają na poszerzeniu terenu i tematyki zdjęć. Pozytywne wyniki takiej współpracy mamy do zanotowania na terenie Poznania i Wrocławia.

Życzliwa opieka Ministerstwa Kultury i Sztuki nad działalnością PTF zasługuje na najwyższą wdzięczność i podkreślenie. Wyrazem jej jest trzy i półkrotny wzrost dotacji Państwa na cele PTF planowany na rok bieżący.

Dużym osiągnięciem PTF było zorganizowanie w Sopocie wystawy pod nazwą „110 lat fotografii". Dała ona poważny wkład w utworzenie muzeum fotografii, którego otwarcia oczekujemy w maju rb. w Warszawie.

Poprzedni Walny Zjazd stwierdzał już konieczność zmiany statutu PTF. Pragnąc przygotwać materiał Zarząd Główny zwrócił się do oddziałów o przysłanie uwag i projektów. W rezultacie wpłynęły dwa projekty, które będą przedmiotem szczegółowych obrad Komisji Statutowej Zjazdu.

Organ PTF „Świat Fotografii" odczuwał w ub. roku znaczne trudności i to nie tylko z natury zewnętrznej wynikające z reorganizacji gospodarki papierem i kolportażu w skali ogólnej, ale również ze względu na niedostatek artykułów, komunikatów i recenzji z imprez urządzanych przez oddziały. Próba utworzenia korespondentów oddziałowych „Świata Fotografii" nie dała oczekiwanych rezultatów. Do pozytywnych zmian na lepsze zaliczyć należy upolitycznienie „Świata Fotografii", które jest odbiciem nurtu przewijającego się przez całą działalność PTF.

Szczęśliwym pociągnięciem organizacyjnym Zarządu Głównego był Zjazd prezesów oddziałów odbyty w dniu 11 marca rb. Na zjeździe tym dokonano kolektywnego rozdziału subwencji na rok bieżący, rozdziału organizacji wystaw oraz dokonano wymiany poglądów na szereg aktualnych zagadnień organizacyjnych i technicznych i wymiany doświadczeń, co przyczyniło się do ożywienia pracy oddziałów.

Samokrytycznie stwierdzić należy, że Zarząd Główny nie zdołał w takim stopniu jakby tego pragnął, wpływać na koordynację pracy między oddziałami.

Podsumowując działalność PTF w roku ubiegłym, do pozytywnych osiągnięć należy zaliczyć:

1. włączenie coraz pełniejsze PTF w nurt życia społecznego całego kraju,
2. rozwinięcie popularyzacji fotografii wśród najszerszych mas,
3. wiązanie działalności ze światem pracy,
4. uzyskanie bazy materialnej dla dalszego rozwoju.

Osiągnięcia wytyczają zarazem kierunki działalności na przyszłość.

Na zakończenie przytoczę słowa Prezydenta Bieruta: „Nie wolno nam się zadawalać dotychczasowymi osiągnięciami. Jest naszym gorącym pragnieniem, aby powstały u nas dzieła godne naszej wielkiej epoki, godne naszego narodu".

Słowa te weźmy głęboko do serca.

STEFAN PORADOWSKI

Problem krytyki artystycznej

Krytyka artystyczna w życiu każdego narodu odgrywa rolę nieprzeciętną. Odpowiednio postawiona jest współmotorem w rozwijaniu się i powstawaniu własnej narodowej twórczości artystycznej, podczas gdy jej wadliwe funkcjonowanie może podciąć czy utrudnić dalszy rozwój już istniejącej sztuki i kultury. Aczkolwiek krytyka artystyczna dzieli się na różne specjalności, to jednak we wszystkich dziedzinach artystycznych pewne zasadnicze założenia będą się powtarzać stale.

Nagół w każdym rodzaju sztuki można odróżnić trzy aspekty: twórczy, wykonawczy i odbiorczy. Nierzadko niektóre z nich łączą się w jednej osobie artysty, jak np. w muzyce, gdzie kompozytor może być jednocześnie wykonawcą

własnych dzieł, lub w fotografii, gdzie każdy szanujący się autor koncepcji fotograficznej jest jednocześnie zazwyczaj pełnym realizatorem technicznym swoich obrazów. Rzadko jednak łączy się w sztuce twórczość z odbiorczością w jednej osobie — jako zresztą swego rodzaju sprzeczność sama w sobie. Człowieka, któryby tworzył tylko dla siebie (jako jedynego odbiorcy swoich pomysłów) trzebaby uważać za conajmniej dziwaka — jeśli nie wręcz za jednostkę aspołeczną. To ostatnie zagadnienie łączy się w dużej mierze z tak zwanym „formalizmem" w sztuce, gdzie garstka snobów artystycznych tworzy tylko dla małej grupy tzw. znawców sztuki, będących najczęściej albo osobistymi przyjaciółmi twórcy, albo też, którzy wskutek lenistwa umysłowego i pewnego rodzaju przesytu w dziedzinie sztuki upodobali sobie pewne ekscentryczne maniery twórcze — będące zresztą tylko wąską dziedziną danej sztuki.

Niezależnie od powyższego podziału, krytykę artystyczną w realizacji praktycznej musimy jeszcze podzielić na: ściśle fachową (przeznaczoną z reguły dla wydawnictw fachowych itp.) i krytykę popularną wzgl. popularyzującą (przeznaczoną dla prasy codziennej, popularnych pogadanek itd.).

Bardzo ważną rzeczą — niezależną od przedstawionego podziału — jest wysoki poziom krytyki, łączący się znów ściśle z wysoką kulturą osobistą, wiedzą, rzetelnością artystyczną i talentem poszczególnych krytyków. Sprawa ta ma tak doniosłe znaczenie, że możnaby nawet zaryzykować twierdzenie, iż wartość danej krytyki zależy prawie wyłącznie od autorytetu fachowego i moralnego krytyka. Znaczy to, że im krytyk ma większą wiedzę i rzetelność pisarską, tym jego artykuły czy większe dzieła krytyczne są warte więcej. Trudnoby przecież sobie wyobrazić dobrego krytyka, nie znającego się na poruszanej przez niego specjalności i będącego człowiekiem złośliwym wzgl. nie lubiącym twórców krytykowanej przez niego dziedziny sztuki.

Wartości dydaktyczne i aspekt twórczy dobrej krytyki artystycznej są niezaprzeczalne, to też nie od rzeczy będzie zastanowić się nad tym, do czego zmierzać musi krytyka, jeśli ma spełnić swą rolę społeczną.

Przyjrzyjmy się najpierw krytyce w stosunku do samego twórcy dzieła sztuki. Każdy kto w danej dziedzinie sztuki tworzy nowe wartości jest zapatrzony w ideał, który stara się w miarę swych możliwości jak najlepiej realizować. Ponieważ w zasadzie nie ma twórcy, któryby chciał swe dzieło zrobić zdecydowanie źle — przeto ułomności niektórych dzieł sztuki wypływają z czynników będących napozór poza ich autorem. Okazuje się jednak, że mała wartość artystyczna danego dzieła sztuki powstaje najczęściej wskutek braków, czy zahamowań, jakie miał twórca przy realizacji tego dzieła. Wszechstronny i wnikliwy krytyk powinien więc zwrócić autorowi uwagę na owe braki techniczne czy estetyczne, dodając mu jednocześnie odwagi do pokonania zahamowań, towarzyszących czynowi twórczemu.

W dziedzinie fotografii np. krytyk powinien podać nie tylko mankamenty, wynikłe z nieumiejętnego użycia światłocienia, niezręcznej kompozycji, czy braku pewnych wiadomości technicznych, ale jednocześnie powinien zachęcać autora obrazu do pokonania trudności i ponownego zrealizowania tej samej koncepcji już w sposób doskonały. Tylko taka krytyka będzie twórczą i przyniesie pożytek.

Drugi aspekt sztuki „wykonawstwo artystyczne" w fotografii w zasadzie nie gra samodzielnej roli, bo jak już na początku wspomniałem, autorzy fotograficzni sami realizują swoje koncepcje artystyczne. Gdyby tego nie było, trudnoby ich zresztą właściwie nazwać autorami w ścisłym znaczeniu.

O tego rodzaju ludziach wspominałem już kiedyś w artykule „Półtwórcy", zamieszczonym w Świecie Fotografii rok III nr 10.

Muszę jednak tu zwrócić uwagę, że do pewnego stopnia na podniesienie efektywnej wartości danego dzieła w łańcuchu „wykonawstwa" mają wpływ ludzie, którzy np. urządzają wystawy fotograficzne. Przez niezręczną oprawę lub przez nieodpowiednie umieszczenie w sali wystawowej obrazu mogą oni wpłynąć na mniej czy więcej efektowny jego wygląd. Dla wszechstronnego krytyka jest i tu niezłe pole do wypowiadania także oceny „czy dany obraz był stosownie podany na wystawie lub czy np. dobrze był reprezentowany drukiem w wydawnictwie artystycznym.

Warto tu zwrócić uwagę na ciekawy fakt, że właściwie dobry krytyk staje się siłą rzeczy także sui generis wykonawcą, a właściwie ściślej biorąc pośrednikiem między twórcą, jego dziełem, a rzeszami odbiorców sztuki. Krytyk może w tej swojej roli pośredniczącej wnieść dużo pozytywnych rzeczy. Nieuświadomionemu odbiorcy otworzy oczy na elemetny piękna — tkwiące w danym dziele sztuki. Poza tym przedstawi wady danego dzieła w ten sposób, by konsument sztuki nie nabrał złego gustu przez nieświadome entuzjazmowanie się owymi wadami.

Poza tym dobry krytyk powinien zachęcać odbiorców dzieł sztuki do zainteresowania się i popierania danego rodzaju twórczości artystycznej, gdyż jedynie żywy i ciągły kontakt autorów i odbiorców stworzyć może tę dodatnią atmosferę w sztuce, mieszczącej się w szerokich ramach realizmu socjalistycznego.

Widzimy z powyższych wywodów, krytyk ma niełatwe, ale za to jakże wdzięczne zadanie w dziedzinie sztuki i przy odpowiednim podejściu może stać się naprawdę współtwórcą kultury swego narodu.

ZOFIA BURZYŃSKA

Wystawa „Polska w Planie 6-letnim"

Polskie Towarzystwo Fotograficzne Oddział w Opolu zorganizowało w marcu, 1951 r., w sali Wojewódzkiej Rady Narodowej w Opolu ogólnopolską wystawę fotografiki pod hasłem „Polska w Planie 6-letnim".

Statystyczne wyniki wystawy wyglądają następująco: wystawę obesłało 72 wystawców (przy czym dominowała Warszawa i Poznań), prac nadeszło 254, z czego do ekspozycji zakwalifikowano 122. Wystawę zwiedziło około trzy tysiące osób.

Tłem właściwej oceny wystawy jest okoliczność, że zorganizował ją najmniejszy w Polsce ośrodek fotograficzny i że porywając się na tak zobowiązujące zamierzenie w rozesłanych zaproszeniach dał rozległe i nie zacieśniejące problemu ramy. Ruchliwy i ambitny Oddział PTF w Opolu, zespół ludzi świadomych znaczenia Planu 6-letniego, obowiązków jakie nakłada on na fotografikę, jedną ze sztuk utrwalających epokę i zdyscyplinowaną umiejętną służbę propagandową — wezwał wszystkich fotografujących w kraju, aby pokazali, że nie brak ich w tym wielkim, wspólnym wysiłku, że tworzą nie tylko na konkretne płatne zamówienia, ale że zagadnienia Planu 6-letniego pobudzają ich twórczość, są natchnieniem.

Wystawa na wezwanie dała odpowiedź pozytywną.

Na wiadomość o zamierzonej wystawie odruchową reakcją myśli była zupełnie inna koncepcja organizacyjna niż ta, która została zrealizowana. Rozwiązanie wystawy fotograficznej wobec powagi postawionego zagadnienia widziałam w:

1) zredagowaniu szczegółowego scenariusza, ułożonego tak, aby w ostatecznym wyniku fotogramy obejmowały harmonijnie i bez zagubienia jakiejkolwiek dziedziny całokształt pracy, życia i dynamiki obecnej chwili jako etapu Planu 6-letniego.
2) poszczególne działy powierzonoby specjalizującym się i zamiłowanym w danym zagadnieniu fotografikom. Ale jaki byłby wynik? Dla widza poprzestającego na wrażeniach wzrokowych może szerszy, dla widza myślącego i czującego potrzebę wyciągnięcia wniosków, w każdym razie mniej ciekawy niż to, osiągnięto idąc po linii koncepcyjnej.

Obraz wystawy miał charakter swobodnej, samorzutnej twórczości, a chociaż były przemilczane niektóre dziedziny — to ogólne wrażenie s t a w a n i a się wielkiego, zbiorowym wysiłkiem osiąganego dzieła było bardzo silne. Fotogramy utrwaliły odbudowę nie w ostatecznej wynikowej formie otynkowanych i zamkniętych płaszczyznami lśniących szyb gmachów, lecz w rusztowaniach, w mocnych, logicznych i zwartych kompozycjach konstrukcji dachów. Taką treść i kompozycję reprezentuje I. nagroda Min. Kultury i Sztuki „Rusztowanie", której autorem jest Kazimierz Wawrzyniak (Łódź). Moment stawania się znalazł swój wyraz również w pokazaniu pracy fabrycznej tak jak to zrobił Andrzej Koczyński w swoim obrazie zatytułowanym „Przy frezarce" (II-ga nagroda Min. Kultury i Sztuki) świadomie jednocząc mądrą, celową myśl robotnika z dobrą treścią plastyczną.

Dynamika będąca wspólnym powiązaniem fotogramów na temat pracy, uświadamia widzowi dobitnie, że tak było miesiąc temu, czy dwa miesiące, krótko mówiąc — wtedy, gdy dokonano zdjęcia, a teraz już zapewne w wielu z budujących się wtedy domów mieszkają ludzie, którzy zasłużyli sobie na nie i potrafią się nimi cieszyć. Prezycyjne części maszyn sfotografowane w momencie gdy znajdowały swój kształt w umiejętnych dłoniach robotniczych, teraz są już jednym z ogniw maszyny zmniejszającej trud ludzki. Zagadnienie kultury, sztuki, wypoczynku po pracy, sportu, reprezentowane były kilkudziesięcioma pracami na dobrym, choć nie zawsze wyrównanym poziomie.

Wymienię kilka prac, które na zasadzie dodatniej, ale oczywiście subiektywnej oceny utkwiły mi w pamięci.

Jest to przed wszystkimi pracami innymi praca Janiny Mierzeckiej „Na kole garncarskim II". Trudno byłoby mi scharakteryzować obraz ten wszechstronnie, ale jego realizm, atrakcyjność ujęcia, pyszny walor i wreszcie celny wybór wycinka stworzyły całość doskonałą w wyrazie.

Praca Edwarda Hartwiga „Pierwszy Maj", przedstawia zwarty promieniujący współdążeniem pochód młodych. Autor z ogromnym wyczuciem jedności motywu właściwym sobie cieniem osłonił przyglądającą się pochodowi publiczność. Prostota kompozycji podkreśla wagę treści.

Adama Idzińskiego „Po pracy" to dobry portret rodziny, jednej z tych, dla których zbudowano Mariensztat. Technicznie poprawny, w wyrazie szczery i głęboko optymistyczny.

Dla scharakteryzowania pracy Henryka Nowaka „Szermierz" i właściwej jej oceny, przypomnę obraz jego zatytułowany „Sekcja" eksponowany w ramach wystawy „110 lat fotografii artystycznej i użytkowej". W świetle ciekawej, zresztą dość młodej twórczości Nowaka, można bez ujmy stwierdzić, że tym razem zamierzeniem i osiągnięciem autora było wyłącznie piękno. Znalazł je w szermierzu i podał widzowi swoim wytwornym bromem, w którym pod pozorem

idealnej statystyki wyczuwa się tak silne sprężenie do ruchu, że szpada zda się drżeć z napięcia.

Leonard Olejnik projektodawca i organizator wystawy wziął w niej udział również jako fotografik dając cztery problemowe prace, stojące na dobrym poziomie. Jedna z tych prac zatytułowana „Narada wytwórcza" została nagrodzona przez Wojewódzką Radę Narodową Opola.

Janusz Uklejewski, fotografik morza otrzymał nagrodę Polskiego Towarzystwa Fotograficznego za pracę „W porcie węglowym" która niezależnie od spełnienia wymagań co do treści, kompozycji i strony technicznej czaruje grą słońca na masywnym żelaznym dźwigu dając obrazowi silnie legitymującemu się realizmem szeroki oddech i powietrze.

I wreszcie dwie prace Kazimierza Wawrzyniaka, o którym pisałam już w związku z pierwszą nagrodą Min. Kultury i Sztuki: „Odjazd statku szkolnego" i „Start", nawiązują do zagadnienia nowych kadr.

Wartość tych obrazów, jako wchodzących w skład wystawy „Polska w Planie 6-letnim" jest bezsporna, gdyż uprzytamnia widzowi jak duże znaczenie ma szkolenie młodzieży do zadań czekających na nią w naszej marynarce, zaś obraz przedstawiający start szybowca nasuwa oczywistą konkluzję, że te skrzydła służyć będą tylko Pokojowi.

Sumując wrażenia i wnioski zasugerowane przez wystawę „Polska w Planie 6-letnim" stwierdzić należy, że Oddział w Opolu zapisał na swoim koncie dobre i poważne osiągnięcie.

MARIAN KORNICKI

O jednym fotografie — Bajka z morałem

Za górami, za lasami, żył sobie pewien człowiek. Żył samotnie wśród czarującej przyrody, w maleńkiej chatce (jak ślimak), słuchał śpiewu słowików i rechotania żab, marzył i tęsknił (za sztuką). Nosił fantazyjnie przekrzywiony krawat, nieco nieuporządkowaną czupurynę, a na piersi — kamerę.

Był to bowiem fotograf, (a nawet fotografik, jak mówili niektórzy biografowie i panegirycy). Fotografowanie było jego pasją, a celem życia zdobycie sławy fotograficznej.

Aparat jego był dziewiątym cudem świata, błyszczący od chromowań, najnowszej konstrukcji. Obiektyw — grający wszystkimi barwami tęczy — rzucał tajemnicze i groźne blaski, jak drogocenny kamień, szlifowany przez samego wielkiego czarnoksiężnika Zeisa. Nastawienie odległości, przesłony i czasu naświetlania — to wszystko było automatyczne. Wystarczyło tylko nacisnąć na odpowiedni guziczek.

Nasz artysta miał też laboratoium jak w bajce. Pośrodku pysznił się wspaniały powiększalnik, także całkowicie automatyczny, a wyszabrowany na Zachodzie.

Mając takie wyposażenie nasz artysta pracował niestrudzenie, pstrykając na prawo i na lewo, w górę i na dół, a nawet w tył. Hołdował widocznie znakomitej dewizie, czy też recepcie, że co w celowniku — to nieprzyjaciel. Błyskał też obiektyw, mruczała migawka.

A potem — potem ze wzruszeniem pakował powiększenia i... obsyłał wystawy. Albowiem w tych czasach istniały jeszcze Towarzystwa Fotograficzne i ciągle urządzały wystawy.

W jury zasiadali poważni panowie w czerni i niemniej poważne panie w bieli. (Dlaczego właśne tak, nie wiem, ale w bajce wszystko to być może.) Przecierając okulary, gładząc brody i podbródki, oraz skrobiąc się po łysinach, prowadzili długie debaty nad sensem fotografii. Krytycy, jak zwykle zresztą, wylewali morze atramentu — jedni zachłystywali się, chwaląc nowe prądu w sztuce fotograficznej, inni dławili się z wściekłości i ganili co mogli, by okazać oryginalność swych poglądów i pognębić rywali. Tak to zresztą w bajce bywa.

Fotogramy naszego mistrza kamery nie wywoływały początkowo wielkiego entuzjazmu. Jak mówiono, były bez treści. Owszem, chmurki, drzewka, ciekawa technika, ale...

Aż wreszcie wybuchła bomba. Na jednej wystawie, jeden krytyk, zlekka po przepiciu i aby na złość zrobić swym kolegom, rąbnął krytykę, nie krytykę — to źle powiedziane — pean pochwalny. Że to w dziełach naszego mistrza jest swoista kompozycja, że fantastyczna technika, że drzewko i chmurka to sens fotografii, że oryginalne podejście, że to połączenie surrealizmu z superheterodyną to nowa technika, niezwykły punkt widzenia, że impresjonista, anabaptysta, kubista i telegrafista — jednym słowem mistrz nad mistrze.

Przeczytawszy krytykę, ludzie stukali się w głowy: „Żeśmy też tego dotąd nie widzieli! Rzeczywiście, chłop ma rację"!

Sława naszego mistrza rosła jak na drożdżach. Posypały się dyplomy, nagrody, odznaczenia. Niektórzy pomyśleli sobie, że dobrze byłoby poznać mistrza osobiście — zawsze może się przydać. Ale mistrz nie zjawiał się, przysyłał tylko swe obrazy.

Zróbmy wycieczkę do tej jego pustelni — orzekli entuzjaści . Przy okazji zawieziemy mu i osobiście wręczymy „Order Paradwuetylochloraminocholery", a przy tym pobędziemy trochę na łonie natury, na świeżym powietrzu, to jesz-

cze nikomu nie zaszkodziło... Projekt przyjęto.

Wycieczka stanęła jednak jak wryta, gdy na powitanie wyszedł człowiek w przekrzywionym zlekka krawacie i bujną artystyczną czupryną. Na jego piersiach lśnił wspaniały, czarodziejski fotoaparat, na rękawie zaś miał żółtą opaskę i białą laskę w dłoni.

„Hmm, tego, panie, eee..." — zająknął się czarno ubrany prezes, dzierżący „Order Paradwuetylochloraminocholery" w ręku. „Czy to pan, mistrzu, czy... tego, panie, eee... pański brat"?

„To ja we własnej osobie" — powiedział mistrz i nie patrząc w celownik, nacisnął na guziczek fotoaparatu. Szczęknęło, zawarczało i trzasnęło coś w aparacie.

„Mam zdjęcie"! — ucieszył się mistrz.

Prezes patrzył zdumiony — żółta opaska, laska...

„To pan jest... eee... panie, tego, niewidomy"?

„Od urodzenia" — odparł swobodnie mistrz.

„To jak można robić zdjęcia, będąc niewidomym"? — krzyknęli wszyscy.

„O, to całkiem proste. Mam najlepszą, najpiękniejszą i najlepiej wyposażoną kamerę świata, która wszystko robi automatycznie, mam powiększalnik, który też pracuje automatycznie i daje wspaniałe powiększenia. Używam najlepszych materiałów — czegoż więc jeszcze trzeba? Tylko pstrykać! A zresztą — moi drodzy — ja mam już nazwisko! Do czego więc jeszcze potrzebne mi są oczy"?

Oto i bajka skończona.

No, no — zawołacie Czytelnicy — a gdzie ten morał, zapowiedziany w tytule.

Morał? Jeśli dotąd nie zauważyliście go sami, to wam powiem:

jest wśród was wielu takich, co nie widzą.

Nie widzą otaczającej ich rzeczywistości i nie widzą ludzi.

A mimo to fotografują.

STEFAN PORADOWSKI

Punkt widzenia

Każdy kto fotografuje — prędzej czy później — zauważy ciekawe zjawisko: obserwowane czy fotografowane przedmioty wydają się zupełnie inne w zależności od stanowiska, z którego się obserwuje czy fotografuje. Nierzadko bardzo mała zmiana tego stanowiska nadaje danemu obrazowi zupełny inny wygląd i nastrój. Ponieważ ten niezwykły ważny aspekt artystycznej pracy fotograficznej jest jednym z głównych elementów możliwości „indywidualnego ujęcia" fotografowanego obiektu, warto się bliżej zastanowić nad świadomymi możliwościami wyzyskania fotografowania tego samego obiektu z różnych punktów widzenia.

Już początkujący wnikliwy fotoamator fotografujący zawzięcie swoich krewnych czy znajomych na każdej wycieczce zauważy nierzadko, że te same osoby wychodzą mu raz małe — jakby skurczone, drugi raz będą znów wysokie i jakby wyolbrzymione. Okazuje się tu, że objektyw naszego aparatu fotograficznego rysuje tę samą postać inaczej — i to w zależności od jego „punktu widzenia". Osoby fotografowane z wyższego miejsca (z góry) robią wrażenie niskich i jakby przyciśniętych do ziemi, podczas gdy umieszczenie kamery w dole (z tak zwanej żabiej perspektywy) daje wrażenie, iż te same osoby bardzo wysokie i jakby wyolbrzymione i spoglądające „z góry" na otaczający je świat.

Już z tego skromnego przykładu widać, jak łatwo jest fotografującemu kogoś „poniżyć" czy też „wywyższyć" — stosując odpowiedni punkt widzenia dla swego aparatu fotograficznego. Wprawdzie oko nasze widzi każdy obserwowany obiekt w podobny jak wyżej sposób, ale człowiek przyzwyczajony do patrzenia syntetycznego i do uzupełniania swych wrażeń wzrokowych rozumowaniem — nie zwraca zazwyczaj uwagi na te optyczne dysproporcje, dopiero fotografia uświadamia go o tych dziwnych i ciekawych zjawiskach.

Podobny nieco efekt da nam fotografowanie architektury (np. wysokich domów lub wież). Tu obok zjawiska pomniejszenia wzgl. zwiększenia dochodzi jeszcze efekt tzw. „walących się domów" (wzgl. wież), który tym więcej rzuca się w oczy na fotografii im więcej fotografowane obiekty odchylają się od środkowego i pionowego „punktu widzenia" kamery. Niewątpliwie każdy fotografujący często architekturę (zwłaszcza obiektywami krótko ogniskowymi) zna efekt przechylania się domów w stronę fotografującego jeśli punkt widzenia aparatu będzie się znajdował ponad fotografowaną budowlą (a właściwie powyżej jej środka) i efekt przeciwny — to jest walenie się domów w kierunku od fotografującego, jeśli wysokie obiekty fotografować będziemy „z dołu".

Moim zdaniem błędem byłoby zdeklasowanie wszystkich takich zdjęć architektonicznych „przerysowanych" (jak to się mówi optycznie) do rzędu dzieł nieudanych względnie złych. Oko ludzkie przecież widzi obiekty leżące wyżej czy niżej punktu widzenia także w podobny sposób; a przechylanie się wysokich budowli naprzód czy wtył zazwyczaj kojarzy się z punktem widzenia (czy patrzenia) fotografującego na dany obiekt i pojęciem ogromu ich wysokości.

Na wyzyskanie efektów przerysowania z różnych punktów widzenia fotografowanych obiektów zwrócili w swoim czasie pierwsi uwagę fotograficy radzieccy, którzy jeszcze przed r. 1939

imponowali silnymi efektami, wynikłymi z wyzyskania różnych „punktów widzenia" obiektywów fotografcznych.

Wielu znanych fotografików zna np. efekt „po przekątni" w architekturze, polegający na fotografowaniu wysokich obiektów np. wieży po przekątni obrazu, a nie jak jest w naturze pionowo. Ten osobliwy punkt widzenia nie znajduje wprawdzie tak silnego usprawiedliwienia jak poprzednie przykłady w fizycznych właściwościach oka. Jednak ze względu na konieczność uniknięcia niemiłego estetycznie umieszczania wieży w środku obrazu bez uwidocznienia połączenia jej z podstawą (ziemią), lepiej jest przedstawić tę wieżę na obrazie na ukos (po przekątnej) akcentując tym „nienaturalnym" położeniem samodzielną fragmentaryczność i swoiste wyodrębnienie fotografowanej części wieży z całego otoczenia.

Ciekawie przedstawia się sprawa „punktu widzenia" dla obiektywów o różnych ogniskowych. Okazuje się bowiem, że dla odpowiedniego uwydatnienia fotografowanego przedmiotu nie obojętnym jest użycie takiej czy innej ogniskowej oraz takiego czy innego „punktu widzenia".

Kilka obiektów różnej wielkości fotografowanych z tego samego miejsca obiektywami o różnej ogniskowej da nam efekty, na które warto specjalnie zwrócić uwagę. Spostrzeżemy, że fotografowanie tych obiektów obiektywem krótkoogniskowym spowoduje na fotogramie silne zwiększenie się rzeczy położonych bliżej aparatu — niezależnie od ich rzeczywistości wielkości w naturze. Fotografowanie znów obiektywem długoogniskowym (np. tele) daje proporcje raczej naturalne z tym jednak zastrzeżeniem, że obiektywy o zbyt długiej ogniskowej wpływają na zmniejszanie się różnic wielkości rzeczy położonych dalej czy bliżej aparatu, równając je niejako w pewnym stopniu pod względem wielkości, — co znów z kolei wpływa na osłabienie poczucia dali i perspektywy dla patrzącego na gotową fotografię (zwłaszcza jeśli takie teleobiektywowe zdjęcie obejmuje szereg obiektów na większym terenie)

Znalezienie tu „złotego środka", tj. najlepszego punktu widzenia dla obiektywu o danej ogniskowej będzie zależne za tym od efektu, jaki chcemy osiągnąć na zdjęciu. Często okaże się nam bowiem, że powiększony wycinek ze zdjęcia obiektywem krótkoogniskowym będzie się w wielu szczegółach różnił od podobnego obrazu robionego długą ogniskową. Krótka ogniskowa da nam zawsze większą różnicę między rzeczami leżącymi bliżej i dalej w stosunku do aparatu, podczas gdy obiektyw długoogniskowy będzie te różnice niwelował. Jest to między innymi jedna z głównych przyczyn używania np. w fotografii portretowej obiektywów długoogniskowych, które pozwalają uniknąć zbytniego i nienaturalnego powiększania szczegółów głowy położonych bliżej kamery, — co znów przy użyciu obiektywów krótkoogniskowych występuje w sposób często bardzo rażący.

TADEUSZ CYPRIAN

Granice fotografii małoobrazkowej

Teoretycznie można zmniejszać wielkość oryginalnego obrazu negatywowego tak daleko, jak na to pozwala zdolność rozdzielcza obiektywu, ale w praktyce o granicy zmniejszenia negatywu decyduje nie doskonałość obiektywu, lecz zdolność rozdzielcza emulsji filmu, która w obecnym stanie techniki jest zawsze mniejsza, niż zdolność rozdzielcza nowoczesnego obiektywu.

Badanie zdolności rozdzielczej filmu odbywa się za pomocą fotografowania specjalnych tablic, zawierających niezmiernie delikatne linie równoległe, przedzielane równej szerokości białymi odstępami. Tablice takie zawierają rozmaite „desenie" linii, począwszy od kilku linii na milimetr aż do kilkuset. Oczywiście takiego deseniu nie można widzieć gołem okiem, ale doskonale możemy go obserwować przez słabo powiększający mikroskop.

Jeżeli fotografujemy taką tablicę przy użyciu rozmaitych filmów i po ich wywołaniu w odpowiednio drobnoziarnistym wywoływaczu policzymy ilość linii dających się rozróżnić na jednym milimetrze, otrzymamy dane o zdolności rozdzielczej danej emulsji.

Zależnie od jakości emulsji i wywoływania otrzymujemy na nowoczesnym materiale filmowym od 30 do 115 linii na milimetr. Naogół możemy powiedzieć, że filmy o czułości około 27 Sch. dają mniejwięcej 50 linii na milimetr, a filmy o czułości około 20 Sch. (jednowarstwowe typu Isopan FF) dają około 75 linii na milimetr; przy stosowaniu dużych ostrożności możemy powiększyć ilość linii o około 50%.

Jeżeli taki negatyw powiększamy, ilość linii na milimetr maleje w tym sensie, że każdy milimetr oryginalnego negatywu daje już mniejszą ilość linii, bo nie bez wpływu pozostaje obiektyw powiększalnika, rozproszenie światła i oddanie obrazu na papierze.

Naogół można powiedzieć, że negatyw 24/36 mm na filmie Isopan F i Isopan FF i podobnych emulsjach, dają następujące wyniki przy powiększaniu:



Pomnik Lenina w Poroninie
brom

Stefan Arczyński
Wrocław



Kapela ludowa
brom

Marian Kornicki
Poznań



Żądamy pokoju
brom

Zygmunt Obrąpalski
Poznań



PGR Zybułtowo
brom

Roman Burzyński
Warszawa

Ilość linii na negatywie na Isopan F	Na Isopan FF na 1 mm
45	110

Powiększenie na format	Ilość linii na Isopan F	Na Isopan FF
pocztówka	10	20
13/18	8	14
24/30 (10X)	4,5	7,5
40/50 (10X)	—	5

Obraz wielkości pocztówki lub 13/18 oglądamy przeciętnie z odległości około 25 cm (normalna odległość dobrego widzenia ludzkiego oka) i w dobrym świetle potrafimy z tej odległości zobaczyć około 10 linii w milimetrze (nie wynika z tego oczywiście, byśmy potrafili te linie p o l i c z y ć, ale niejako instynktownie czujemy ich obecność). Przy sztucznym świetle zobaczymy około 5 linii na milimetrze.

Z porównania powyższego z naszą tabelką ustalimy, że z u p e ł n i e ostre jest tylko powiększenie z 24/36 mm na format pocztówki, bo daje 10 linii na milimetr; większe skale zwiększenia muszą być lekko zamglone. Mowa tu oczywiście o powiększeniach o pełnym kontraście, na lśniącym papierze.

Oko ludzkie dysponuje dość wielką „rezerwą" ostrego widzenia, co można łatwo sprawdzić, porównując zdjęcie wykazujące 10 linii na milimetr ze zdjęciem wykazującym np. 20 linii na milimetr; wprawdzie nasze oko nie jest w stanie dostrzec więcej niż 10 linii, instynktownie jednak „czuje", że ten drugi obraz jest ostrzejszy; ale tylko wówczas, jeżeli oba leżą koło siebie i oko nasze może je porównywać. Widziane jeden po drugim już nie dadzą się rozróżnić. (Mowa tu o ludziach o normalnym dobrym wzroku; ludzie noszący szkła mają wzrok mniej dokładny.)

Do formatu 6/6 cm maksimum ostrego powiększenia przy tych samych wymaganiach wynosi około 24/24 cm; tak więc obrazy Leiki jak i Rolleiflexa możemy powiększać najwyżej czterokrotnie, jeżeli mają one być „na oko" niemniej ostre niż oryginalne negatywy.

Oczywiście te granice są czysto teoretycznej natury, bo nikt nie ogląda obrazu 30/40 cm z odległości 25 cm, z większej zaś odległości oko nasze nie widzi już tak dokładnie, pozatem zaś zdjęcia artystyczne nie wymagają absolutnej ostrości, zdjęcia zaś techniczne w których wymaga się tej ostrości, są albo powiększane w małej skali, albo sporządzane na większych negatywach.

Powyższe dane cyfrowe, zaczerpnięte z badań Instytutu Fotograficznego Szwajcarskiej Wyższej Szkoły Technicznej w Zurychu ulegają ustawicznym zmianom, w miarę ulepszania jakości emulsji filmów, niemniej jednak wskazują na to, że zmniejszanie formatu zdjęcia ma swoje granice, wytknięte przez właściwości emulsji filmu, niezależnie od jakości obiektywów, których zdolność rozdzielcza jest znacznie wyższa od zdolności rozdzielczej filmu doby obecnej.

Z tego wniosek, że zmniejszenie formatu zdjęcia ma swoje granice i nic nie pomoże konstruowanie nawet najbardziej prezycyjnych aparatów, wyposażonych w najznakomitsze obiektywy, operujących formatami nawet mniejszymi niż 24/36 mm, dopóki nie otrzymamy filmów o znacznie większej zdolności rozdzielczej niż te, którymi dysponujemy obecnie, a i wówczas granice te nie znikną zupełnie, bo znowu wypłynie sprawa precyzji szlifowania obiektywów, uginania się promieni światła i tak dalej.

JERZY SZNAJDER

Jak nastawiać na ostrość fotografując krajobraz?

Żywiołowy rozwój fotografii małoobrazkowej stał się przyczyną szybkiego postępu w dziedzinie ostrości obrazu fotograficznego. Wzrosła precyzja konstrukcji aparatów, zwiększono korekcje obiektywów, ustawicznie ulepsza się sposoby nastawiania na ostrość ⦰ przy pomocy nowoczesnych dalmierzy staje się czynnością czysto mechaniczną, obiektywną. Czynność ta przypomina obecnie raczej pomiary naukowe, aniżeli dawne, mozolne zabiegi wyczyniane pod przykryciem z czarnego sukna. Skale głębi ostrości w formie tabelek, lub wygodnych w obsłudze pierścieni nastawczych, znacznie ułatwiają pracę fotografa. Korzystając z tak wielu udogodnień popełnia on jednak często i wiele błędów. Błędy te nie wynikają z winy przyrządów, które są coraz dokładniejsze — winowajcą jest sam fotograf.

Przyjrzyjmy się temu zagadnieniu, jedynie na małym odcinku fotografii krajobrazowej: przystępując do zdjęcia, nastawiamy aparat wg skali odległości i obiektyw mocno przysłaniamy (skala głębi ostrości z reguły nas nie interesuje, bo i tak „wszystko będzie ostre") — w efekcie otrzymujemy rzeczywiście negatyw idealnie ostry, zarówno w detalach pierwszego planu, jak i w planach najbardziej odległych — negatyw płaski, nieciekawy. W tym wypadku nadużycie przysłony nie tylko niepotrzebnie przedłuża czas eks-

pozycji, ale jednocześnie wpływa decydująco ujemnie na stronę artystyczną zdjęcia. Jedynie właściwe, świadome wyważenie ostrości poszczególnych planów może dać efekty pozytywne. Nieocenione usługi dać tu może posługiwanie się wspomnianą wyżej skalą głębi ostrości. Niestety skale te do dziś właściwie nie mają szerszego zastosowania. Brak ich przy aparatach tańszego typu, a przy aparatach, które je posiadają i tak rzadko bywają używane.

Pragnąc zainteresować szerszy ogół omawianym zagadnieniem, w artykule niniejszym podaję jeden z prostych sposobów obliczania zasięgu głębi ostrości, specjalnie w odniesieniu do fotografii krajobrazowej.

Rozpatrzmy następujący przypadek. Fotografujemy rozległy krajobraz. Poszczególne plany fotografowanego motywu rozciągają się w szerokiej skali odległości — interesujący jest zarówno plan ostatni, odległy o pareset metrów (tzw. fotograficzna „nieskończoność") jak i plany pierwsze, odległe od naszej kamery, o kilka, czy kilkanaście metrów. Jeżeli korzystając z aparatu zaopatrzonego w matówkę obserwować będziemy przy pomocy lupy poszczególne części obrazu, to zauważymy, że przy nastawieniu aparatu wg skali na nieskończoność, ostrość obrazu będzie się rozciągać od przedmiotów najbardziej odległych, do pewnego punktu bliskiego, odległego mniej lub więcej od obiektywu naszej kamery, zależnie od obiektywu jaki zastosujemy. Odległość ta zależy przede wszystkim od ogniskowej obiektywu i jego siły światła, względnie od zastosowanej przysłony. Odległość najbliższego punktu zarejestrowanego ostro na matówce, czy błonie, stanowi przednią granicę ostrości fotografowanego motywu, przy nastawieniu aparatu na nieskończoność, nosi potoczną, niezbyt prawidłową nazwę „nadogniskowej" (Huperfocal). W dalszych rozważaniach odległość tą będziemy oznaczać przez *H*.

Nie wgłębiając się w rozważania teoretyczne*) rozpatrzymy jakie korzyści praktyczne daje nam znajomość omawianej odległości dla używanego przez nas obiektywu. Załóżmy, że w rozpatrywanym przez nas przypadku, przy nastawieniu aparatu na nieskończoność, ostrość sięga do punktu odległego od obiektywu o H = 20 m. Jeżeli następnie aparat nastawimy wg skali odległości, nie na nieskończoność, a na odległość *H* (w naszym przypadku na odległość 20 m) to stwierdzimy, że pole ostrości na naszym zdjęciu znacznie się poszerzyło i obecnie sięga od nieskończoności do odległości równej $\frac{H}{2}$ (w naszym wypadku 10 m). Ze spostrzeżenia tego wysuwamy wniosek, który przyjmujemy za regułę: P r z y n a s t a w i e n i u a p a r a t u n a o d l e g ł o ś ć r ó w n ą n a d o g n i s o w e j *H*, o s t r o ś ć o t r z y m a n e g o o b r a z u r o z c i ą g a s i ę o d n i e s k o ń c z o n o ś c i d o o d l e g ł o ś c i r ó w n e j $\frac{H}{2}$

Fotograf znający zasady rozkładu głębi ostrości (większa głębia za głównym obiektem na który nastawiamy na ostrość, aniżeli przed tym obiektem) często stosuje regułę nastawiania na ostrość, na przedmioty pośrednie. W wypadku krajobrazu nastawia się więc nie na nieskończoność, a na odległość nieco bliższą — na tzw. „bliską nieskończoność" (naheunendlichkeit) dzięki czemu zyskujemy przesunięcie strefy ostrości znacznie wprzód, bez straty ostrości za głównym obiektem. Metoda ta jednak stosowana jest z reguły „na wyczucie". Na oko nastawia się aparat na odległość bliższą, zupełnie przypadkową, a dla pewności obiektyw mocno się przysłania. Znajomość wielkości *H* dla poszczególnych przysłon używanego obiektywu, pozwala na zupełnie ścisłe określenie zasięgu pola ostrości obiektu fotografowanego. Z tego względu warto zapoznać się ze sposobem obliczania omawianej odległości (H?).

Rozpatrując nasze zagadnienie musimy sobie uprzytomnić, że samo pojęcie „ostrości" jest pojęciem względnym. Inne są wymagania ostrości dla negatywu małoobrazkowego, który ma być znacznie powiększany, a inne dla negatywu np. 10 × 15, który stosować będziemy jedynie do kopii stykowych. To co w wypadku drugim nazwiemy ostrością, w wypadku pierwszym ostrością nie będzie. Ogólnie przyjęto za miarę ostrości przyjmować średnice tzw. krążka rozproszenia, czyli wielkości krążka, który na negatywie jest odzwierciedleniem punktu. Przyjęto ogólnie, że dla negatywów stosowanych jedynie do odbitek stykowych wielkość tego krążka wynosi $^1/_{10}$ mm, w wypadku zaś negatywów małoobrazkowych, używanych do powiększeń 30 × 40 wielkość krążka wynosić musi $^1/_{30}$ mm.

Rozpatrzymy na razie przypadek, w którym wymagana jest ostrość mniejsza (wielkość krążka rozproszenia $^1/_{10}$ mm) w wypadku tym wielkość *H* wyraża się prostym wzorem**):

$$H = \frac{F^2}{f} \qquad (I)$$

w którym
H — wielkość poszukiwana w metrach
F — odległość ogniskowa obiektywu w cm.
f — wielkość przysłony

P r z y k ł a d o b l i c z e n i a (I)

Stosujemy obiektyw o ogniskowej F = 10,5 cm, przy przysłonie f = 8. Czemu równa się *H*?

*) Czytelników zainteresowanych teoretyczną stroną zagadnienia odsyłamy do wyczerpujących prac: „The Photogrphic Process" J. E. Mack. M. J. Martin 1939 str. 79—82, „Photography, Theory and Practic" L. P. Clerc. 1947 str. 52—56; „Metody rasczeta složnych fotograficzeskich sistem" D. C. Wołosow 1948.

**) A. H. Cuisinier „Photo Cinema" Decembre 1950 str. 300—302.

Podstawiając posiadane dane do wzoru (I) otrzymujemy

$$H = \frac{10,5 \cdot 10,5}{8} = 13,78 \text{ m}$$

Oznacza to, że przy nastawieniu aparatu wg skali odległości na 14 m ostrość na otrzymanym zdjęciu będzie się rozciągała od nieskończoności do $\frac{H}{2}$ czyli do 7 m.

Korzystając ze wzoru (I) możemy wyliczyć jaką przysłonę należy zastosować dla danego obiektywu, jeżeli chcemy żeby przedmiot odległy od aparatu na dowolną odległość *a* był ostry przy zachowaniu jednoczesnym pełnej ostrości w głąb (do nieskończoności). W wypadku tym, jeśli aparat mamy nastawiony na odległość *H* to odległość rządana *a* musi być równa $\frac{H}{2}$ (bo dotąd właśnie sięga ostrość). Wobec tego $a = \frac{H}{2}$ stąd $H = 2.a$ podstawiając do wzoru (I) otrzymujemy $\frac{F^2}{f} = 2a$ stąd

$$f = \frac{F^2}{2a} \qquad (2)$$

P r z y k ł a d o b l i c z e n i a (II)

Mamy obiektyw o ogniskowej F = 10,5. Jak go należy przysłonić jeżeli chcemy żeby przedmiot znajdujący się w odległości od obiektywu a = 10 był ostry?

Podstawiając posiadane dane do wzoru (II) otrzymujemy

$$f = \frac{10,5 \cdot 10,5}{2 \cdot 10} = 5,5$$

Oznacza to, że w danym wypadku obiektyw należy przysłonić do f = 5,5.

Rozumowania powyższe dotyczyły jak zaznaczono negatywów, które stosowane mają być jedynie do kopii stykowych. Jeżeli od negatywu wymagana jest większa ostrość, ze względu na konieczność powiększania, to wtedy wzór na wielkość *H* (I) należy zmodyfikować wprowadzając dodatkowy współczynnik tolerancji ostrości. Współczynnik ten zależy od tego jakie wymagania ostrości stawia się negatywowi (jakie powiększenia będą stosowane). Wzór (I) w wypadku tym przybiera formę:

$$H = \frac{F^2}{K \cdot f} \qquad (3)$$

w którym

F — odległość ogniskowa obiektywu w mm
f — wielkość przysłony
H — wielkość poszukiwana w metrach
K — współczynnik tolerancji ostrości

Wielkość współczynnika *k* waha się w granicach od 0,1 do 0,02 zależnie od wymaganego stopnia ostrości. Wielkość ta np. dla aparatu 9×12 o ogniskowej F = 135 mm wynosi K = 0,1; dla aparatu małoobrazkowego o ogniskowej 35 mm zakładając konieczność powiększania przynajmniej do formatu 18 × 24, K = 0,025

P r z y k ł a d o b l i c z e n i a (III)

Stosujemy aparat małoobrazkowy o F=35 mm przy przysłonie f = 6,3. Czemu równa się *H*?

Podstawiając dane do wzoru (III) otrzymamy

$$H = \frac{35 \cdot 35}{0,025 \cdot 63} = 7777 \text{ mm} = 7,8 \text{ m}$$

Oznacza to, że przy nastawieniu aparatu na odległość H = 7,8 m, ostrość będzie się rozciągać od $\frac{H}{2}$ (czyli od 3,7 m) do nieskończoności.

Znając podany wzór (III), przyjmując wielkości współczynnika *K* zależnie od wymagań ostrości, możemy łatwo obliczyć wielkość *H* dla dowolnego obiektywu i dla każdej jego przysłony. Otrzymane dane ująć można w odpowiednie tabele***). Tabela I zestawiona przez L. Micouina podaje wartości *H* dla przypadków najczęściej spotykanych. Uwzględnia ona najczęściej spotykane formaty aparatów i najbardziej typowe długości ogniskowych. Pierwsza pionowa kolumna tabeli obejmuje wszystkie, nawet rzadko spotykane w praktyce, wielkości przysłony.

Format negatywu	24x24	24x36	24x36	3x4	6x6 45x6	6x9	6,5x9	65x11	9x12
Ogniskowa	35m/m	35m/m	50m/m	50m/m	75m/m	105	105	120	135
Spółczyn. tolerancji ostrości	0,02	0,025	0,025	0,033	0,05	0,063	0,07	0,07	0,1
Przesłona									
1									
1,5	41	31	67	50	75				
2	31	25	50	38	57				
2,5	24	20	40	30	45	70	63	80	73
2,8	22	18	36	27	40	63	56	71	65
2,9	21	17	34	26	39	60	55	68	63
3,2	19	16	31	23	35	55	49	63	57
3,5	17	14	28	21	32	50	45	57	52
4	15	12	25	19	28	44	40	50	46
4,5	14	11	22	17	25	39	35	45	40
4,8	13	10,2	21	16	23,5	36	33	42	38
5	12	10	20	15	22,6	35	31	40	36
5,6	11	8,8	18	13,5	20,2	31	28	36	33
6	10	8,2	17	12,5	18,8	29	26	33	30
6,3	9,7	7,8	16	12	18	28	25	32	29
7	8,7	7	15	10,7	16,2	25	23	29	26
7,7	8	6,4	13	9,8	15,7	24	22	26	24
8	7,6	6,1	12,5	9,4	14,1	22	20	25	23
9	6,8	5,4	11	8,3	12,6	19,4	18	22	20
11	6,6	4,5	9	6,8	10,3	15,9	14	18	17
12,5	4,9	3,9	8	6	9,1	14	12,6	16	14,6
14	4,4	3,5	7,2	5,4	8,1	13,7	11,3	14,4	13
16	3,8	3,1	6,3	5,2	7,1	11	9,9	12,5	11,4
18	3,4	2,7	5,5	4,2	6,3	9,7	8,8	11,1	10,1
20	3,1	2,5	5	3,8	5,7	8,8	7,9	10	9,1
24	2,5	2,0	4,2	3,1	4,7	7,3	6,6	8,3	7,6
28					4	6,2	5,7	7,1	6,5
32					3,6	5,5	4,9	6,2	5,7
64						2,7	2,5	3,1	2,8
128						1,4	1,25	1,6	1,4

Z tabeli tej każdy wynotować sobie może te dane które dotyczą jego kamery i obiektywów sta-

***) „Dictinary of Photografhy" A. L. M. Sowerby str. 368—373; L. Micouin „Photo, Cine Revue" Janvier 1951 str. 1—3.

nowiących jej wyposażenie. Sporządzić można skróconą tabelę, która obejmie: wielkość przysłony, wielkość H (a więc odległość, na którą nastawiamy aparat w czasie zdjęcia) i ewentualnie $\frac{H}{2}$ (odległość najbliższego planu, który będzie ostry. T a b e l a II jest przykładem takiej podręcznej tabelki sporządzonej dla aparatu małoobrazkowego 24/ 6, wyposażonego w obiektyw o ogniskowej F = 50 mm, który posiada następujące wielkości przesłony: 2,8; 3,5; 4; 5,6; 8; 11; 16.

Tego rodzaju skrócona tabela stanowi cenne, dodatkowe wyposażenie aparatu. W wypadku gdybyśmy w tabeli I nie znaleźli danych dotyczących naszego aparatu, to wielkości te możemy łatwo obliczyć na podstawie podanych wzorów.

T a b e l a II

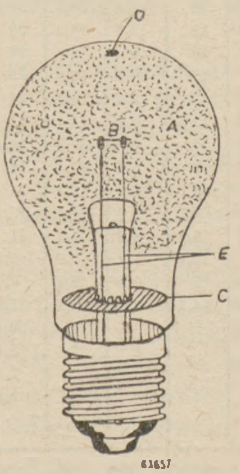
F	H	I-plan
2.8	36	18
3,5	23	14
4	25	12,5
5,6	18	9
8	12,5	6,2
11	9	4,5
16	6 3	3,1

KREYSER RYSZARD

Lampy błyskowe Philipsa „Photoflux"

Lampy „Photoflux" wprowadzono na rynek ok. 20 lat temu. Miały one zastąpić używany powszechnie przy zdjęciach fotograficznych (wieczorem, we wnętrzach itp. złych warunkach świetlnych) proszek magnezjowy. Lampy te posiadają szereg cennych zalet, a to: nie dają dymu, są bezpieczniejsze i wygodniejsze w użyciu, pozwalają na dokładną synchronizację błysku z migawką aparatu. To też stały się one wkrótce nieodłącznymi towarzyszami fotoreporterów, prasowych, używają je także chętnie poważniejsi fotoamatorzy.

Ostatnio wprawdzie ukazały się na rynku światowym elektronowe lampy błyskowe, pracujące na zasadzie wyładowań elektrycznych w rozrzedzonych gazach. Jednak ze względu na swoją dosyć wysoką cenę długo jeszcze nie będą one dostępne dla amtorów.



Rys. 1. Budowa lampy błyskowej „Photoflux".
A — kłębki nastrzępionych drucików aluminio-magnezowych
B — włókno żarowe z eksplozywną pastą
C — płytka aluminiowa
D — pastylka z soli kobaltowych
E — bezpieczniki topikowe

Efekt świetlny uzyskiwany jest w lampach „Pfotoflux" przez spalenie cienkiego drutu aluminiowego z dodatkiem 5—7% magnezu w atmosferze tlenu. Drut ten o średnicy 32 u w ściśle określonej ilości umieszczony jest w bańce szklanej identycznej jak u zwykłych żarówek. Ma on wygląd drobnych, nastrzępionych kłębków wypełniających całe wnętrze bańki (A na rys. 1).

Lampa napełniona jest tlenem pod ciśnieniem nieco niższym niż atmosferyczne. W środku bańki umieszczono włókno, które rozżarza się pod wpływem prądu elektrycznego doprowadzonego z zewnątrz do lampy. Przy pewnej określonej temperaturze następuje zapłon eksplozywnej pasty, pokrywającej włókno. Rozpryskujące się na wszystkie strony płonące cząstki tej pasty zapalają od razu w wielu punktach druciki aluminiowomagnezowe, które spalając się w ułamku sekundy, dają silny błysk światła.

Lampy „Photoflux" zasadniczo zapalane są przy pomocy zwykłej bateryjki kieszonkowej, typy PF 45, PF 56 i PF 110 można również zapalać z sieci (110 V lub 220 V). W tym celu zaopatrzone są one w bezpieczniki C tj. cienkie druciki stapiające się pod wpływem silniejszego prądu. Po zapaleniu mieszaniny błyskowej przy pomocy napięcia sieci powstaje w lampie łuk elektryczny i zaczyna płynąć przez nią b. duży prąd. Wówczas to druciki topią się, chroniąc instalację elektryczną przed uszkodzeniem.

W czasie spalania się mieszaniny błyskowej, następuje gwałtowny wzrost ciśnienia w lampie, zjawia się więc niebezpieczeństwo pęknięcia bańki. Dlatego też wewnętrzna strona bańki pokryta jest warstwą przezroczystego lakieru. Ma to na celu powiększyć wytrzymałość na ciśnienie a jednocześnie nie dopuścić do zetknięcia rozpalonych cząstek aluminiomagnezu ze szkłem, co mogłoby spowodować pęknięcie szkła i po-

kaleczenie zapalającego lampę. Taka sama warstwa lakieru, zabarwionego jednak na kolor lekko żółty, chroni zewnętrzną powierzchnię bańki przed zarysowaniem i pęknięciem. Talerzyk aluminiowy C spełnia rolę ochrony dolnej części lampy.

W wypadku gdyby bańka miała najdrobniejsze nawet pęknięcie, powietrze dostałoby się do środka i w momencie zapłonu nastąpiłaby eksplozja całej lampy. Dlatego też w górnej części umieszczona jest pastylka z soli kobaltowych D. W atmosferze tlenu ma ona barwę niebieską. Gdy jednak w wypadku pęknięcia dostanie się do wnętrza powietrze, zmienia ona barwę na różową. Jest to znak, że lampa nie nadaje się do użytku.

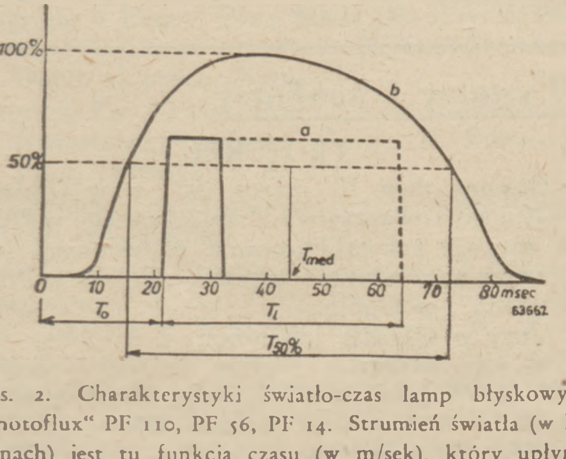
Obecnie produkowanych jest pięć typów lamp „Photoflux", a to: PF 110, PF 56, PF 45, PF 25 i PF 14. Liczby te oznaczają ilość tysięcy lumeno-sekund emitowanych przez daną lampę.

Dla porównania, lampa PF 56 dająca 56000 lumeno-sekund, umieszczona w normalnym reflektorze w odległości 4 m od obiektu fotografowanego daje takie światło, że przy czasie naświetlania $^1/_{100}$ oraz dla normalnego, średnio czułego filmu, użyć trzeba przesłony f : 22 aby nie otrzymać prześwietlonego zdjęcia.

Dlatego też w małych pomieszczeniach stosujemy raczej mniejsze lampy PF 14 i PF 25 fotoreporterzy stosują te typy nawet przy zdjęciach nocnych na ulicy itp. Te dwie najmniejsze lampy można zapalić wyłącznie przy pomocy bateryjek kieszonkowych (nie posiadają bowiem wbudowanych drucików bezpiecznikowych).

Światło dawane przez lampy „Photoflux" posiada temperaturę barwy równą 4050 K, tzn. daje takie światło, jakie dawałoby ciało doskonale czarne rozżarzone do temp. 4050° K.

Dla celów fotografii kolorowej wymagana jest temperatura barwy wynosząca 5500° K. Produkuje się więc analogiczne typy lamp (tak samo oznaczane) dające właśnie barwę 5500° K. Różnią się one od zwykłych niebieską barwą zewnętrznego lakieru.

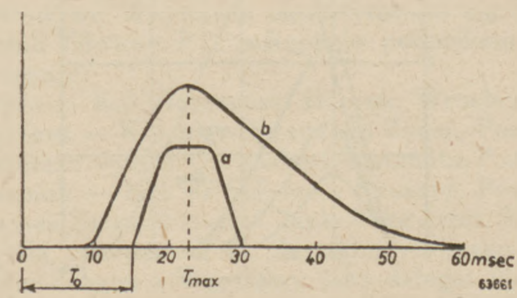


Rys. 2. Charakterystyki światło-czas lamp błyskowych „Photoflux" PF 110, PF 56, PF 14. Strumień światła (w lumenach) jest tu funkcją czasu (w m/sek), który upłynął od momentu włączenia lampy w obwód prądu.

Na rysunku drugim podane są charakterystyki światło-czas czterech z pośród lamp „Photoflux". Są to wykresy strumienia świetlnego (w lumenach) w funkcji czasu (w msek), który minął od momentu włączenia prądu elektrycznego w obwód włókna lampy.

Powierzchnia ograniczona przez krzywą odpowiada ilości wypromieniowanej energii w lumeno-sekundach. Cała ta ilość wykorzystana będzie tylko wówczas, gdy zastosujemy tę samą technikę zdjęcia jak przy użyciu proszku magnezjowego, tzn. mocno przysłonimy obiektyw, otworzymy migawkę, zapalimy lampę, zamkniemy migawkę. Błysk lampy np. PF 56 trwa $^1/_{40}$ sek. i tyle też będzie wynosił w tym wypadku czas naświetlania.

Jest to pewnego rodzaju „synchronizacja" ale bardzo prymitywna. Stosuje się również jednak synchronizację we właściwym tego słowa znaczeniu. Zagadnienie to jest nieco inne przy migawkach centralnych, a inne przy szczelinowych, dlatego też muszą być oba wypadki oddzielnie omówione.



Rys. 3. a) Charkterystyka naświetlania migawki centralnej nastawionej na $^1/_{100}$ sek. Jest to przedstawiona jako funkcja czasu, powierzchnia przedniej soczewki odsłania przez sektory migawki.

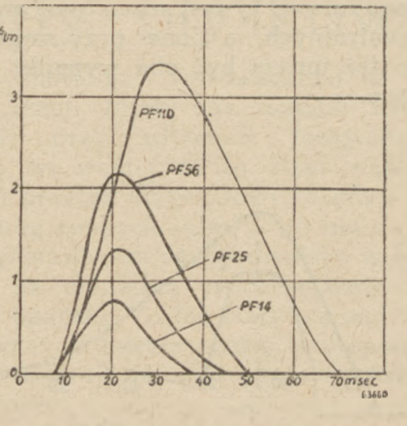
b) Charkterystyka światło-czasu lampy PF 56. Czas osiągnięcia maximalnego strumienia światła. Tmax. wynosi tu około 22 m/sek, tak samo jak w lampach PF 25 i PF 14. Czas opóźnienia T o, który ma upłynąć pomiędzy włączeniem prądu, a uruchomieniem migawki musi być dopasowany do czasu Tmax.

a) Na rys. 3 krzywa „a" jest „idealną" charakterystyką czasową migawki centralnej tzn. wykresem wielkości odsłoniętej przez sektory migawki powierzchni obiektywu w funkcji czasu. Chcąc dokonać zdjęcia na migawkę przy świetle lampy błyskowej, trzeba tak zsynchronizować moment otwarcia migawki z momentem zapłonu lampy, aby maksimum strumienia lampy wypadło pośrodku okresu otwarcia migawki. Jak wynika z rys. 3 migawka musi być otwarta w czasie T po załączeniu prądu do lampy. Dokonywuje się to przy pomocy odpowiedniego synchronizatora do którego przyłączona jest zarówno lampa jak i aparat. Po naciśnięciu spustu synchronizatora, włącza on najpierw lampę w obwód prądu, a następnie po upływie czasu T otwiera migawkę. Część nowszych aparatów fotograficz-

nych, posiada wbudowane synchronizatory dla lamp błyskowych. Widać z tego, że duże znaczenie ma wielkość czasu Tmax danej lampy tzn. czasu który potrzebuje ona od momentu włączenia prądu do osiągnięcia max strumienia świetlnego. Z wartością tą ściśle związana jest wartość czasu T. Ten czas Tmax, dla wszystkich lamp jednego typu jest identyczny z uwzględnieniem b wąskich tolerancji.

Powszechnie dąży się do tego, aby lampy różnych producentów miały taki sam czas Tmax, wówczas możnaby ich używać bez konieczności każdorazowego dostosowywania synchronizatora.

Początkowo lampy „Photoflux" konstruowane były w ten sposób, że posiadały czas Tmax — 30 msek. Po wojnie jednak, ze względu nato, że producenci w innych krajach, produkują lampy



Rys. 4. a) Charakterystyka naświetlania migawki szczelinowej. Na osi pionowej odłożone są wartości strumienia światła przepuszczanego przez migawkę. Ten strumień światła ze względu na to, że szczelina porusza się, pada na coraz to inną część płyty światłoczułej; czas naświetlania każdej części (przykładowo podany dla części leżącej blisko brzegu) jest o wiele krótszy niż czas przebiegu roletki ze szczeliną T.
b) Charakterystyka światło-czas lampy błyskowej dostosowanej do współpracy z migawką szczelinową. Czas, w którym lampa daje strumień świetlny większy od 50% strumienia max. (T 50%) musi być dłuższy, niż czas przebiegu roletki, ponieważ naświetlenie na środku płyty jest 2 razy większe niż na brzegach.
Synchronizator musi uruchomić migawkę z opóźnieniem To = Tmax — $^{1}/_{2}$ T, (Tmax = czas połówkowy, liczony od momentu włączenia prądu do środka okresu, w którym lampa daje strumień większy niż 50% strumienia max.).

o czasie Tmax = 20—22 msek., oraz ze względu na to, że znajdujące się na rynku synchronizatory budowane są na czas najwyżej do 25 msek., również i „Philips" zaczął produkować swoje lampy o czasie 20—25 msek. Skrócenie czasu dokonane zostało przez zmianę składu chemicznego eksplozywnej pasty nakładanej na włókno lampy.

b) W aparatach z migawką szczelinową roletka z wąską szczeliną (o szerokości nastawionej w zależności od wymaganego czasu naświetlania) przebiega przed płytą lub filmem fotograficznym. Na tej drodze uzyskuje się b. krótkie czasy naświetlania do $^{1}/_{1200}$ sek. Rzeczywisty czas przebiegu roletki przed filmem od jednego brzegu do drugiego jest oczywiście znacznie dłuższy niż czas naświetlania w jednym określonym punkcie filmu. Czas przebiegu roletki wynosi 30—40 msek. Ponieważ migawka szczelinowa naświetla kolejno jedno miejsce filmu po drugim, strumień świetlny lampy musi być przez cały czas przebiegu roletki stały. W przeciwnym razie film będzie naświetlony nierównomiernie. Praktycznie w ciągu całego przebiegu migawki minimalna i maksimalna wartość strumienia świetlnego nie mogą różnić się od siebie więcej niż 2 krotnie.

Lampa musi być tak skonstruowana, aby czas w którym daje ona więcej niż 50% swojego maksimalnego strumienia wietlnego, był nieco dłuższy niż czas przebiegu roletki (rys. 4). Toteż lampa taka będzie miała bardziej płaską charakterystykę, niż lampa dla migawki centralnej. Jednocześnie jej maksymalny strumień świetlny będzie mniejszy, niż tej ostatniej. Naturalnie i w tych lampach czas po upływie którego lampa osiągnie 50% swojego maksymalnego strumienia wynosi około 20 sek.

Bardziej płaski przebieg charakterystyki osiąga się przez zmianę gęstości gazu wypełniającego bańkę. Taką właśnie lampą o rozciągniętej charakterystyce jest lampa PF 45. Zewnętrznie różni się ona od identycznej w formie i wymiarach lampy PF 56 tym, że cecha jej (PF 45) wydrukowana jest na aluminiowej płytce, w dolnej części bańki, przy pomocy czerwonej farby, aby wykluczyć ewentualną pomyłkę i zamianę z lampą PF 56.

Jak wynika z tego co powyżej powiedziano, lampy błyskowe posiadają szereg cennych zalet i wszechstronne zastosowanie w technice fotograficznej.

Wystawy i konkursy

PROTOKÓŁ

Spisany dnia 18. marca 1951 r. w Oddziale Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Opolu w sprawie zakwalifikowania nadesłanych fotogramów na wystawę fotografiki „Polska w Planie 6-letnim", w Opolu.

Jury w składzie jak niżej:

1. Ob. nadradca Marian Schulz — delegat Min. Kult. i Sztuki; 2. Ob. mgr Zygmunt Obrąpalski — viceprezes Zarządu Głównego PTF; 3. Ob. Stefania Tatarkiewicz — Nacz. Wydz. Kult. i Sztuki Wojew. Rady Narodowej w Opolu;

4. Ob. Mieczysław Błażejowicz — przedst. Okr. Rady Zw. Zawod.; 5. Ob. Sebera Ryszard — przedst. Oddziału PTF Opole.

Po przeglądnięciu i ocenie nadesłanych prac 72 autorów, w ilości 254, zakwalifikowano na wystawę 122 prace.

Z pośród zakwalifikowanych prac 3 zostały nagrodzone przez delegata Min. Kult. i Sztuki Ob. nadradcę Mariana Schulza nagrodami Ministerstwa:

1. nagroda fotogramu „Rusztowanie" autor Kazimierz Wawrzyniak — Łódź;
2. nagroda fotogramu „Przy frezarce" autor Andrzej Koczyński — Opole;
3. nagroda fotogramu „Szermierz" autor Henryk Nowak — Gdańsk.

PROTOKÓŁ

Jury II Częstochowskiej Wystawy Fotografiki w Częstochowie z dnia 7. IV. 1951 r.

Na posiedzeniu w dniu 7. kwietnia 1951 roku jury w składzie:

Przewodniczący: mgr. Marian Schulz, delegat Min. Kultury i Sztuki,

Członkowie: mgr. Zygmunt Obrąpalski, delegat Zarządu Głównego PTF, mgr. Miron Kołakowski, delegat Oddz. PTF Częstochowa.

postanowiło rozdzielić nagrodę Min. Kultury i Sztuki na trzy równorzędne i przyznać następującym wystawcom (3 po 250,— zł):

Stapiński Bron., Katowice za pracę „Murarz", Myszkowski Józef, Poznań, za pracę „Dunajec" Szlachetka Wierysława, Gdańsk za pracę „Promienie X".

Nagrodę PTF Oddziału Częstochowa w wysokości 150,— zł przyznać: Nowicki Michał, Warszawa, za pracę „W ciemnej uliczce";

Nagrodę Pracowników Banku Inwestycyjnego w Częstochowie w wysokości 120 zł przyznać: Nowak H. Gdańsk, za pracę „Mołtawa o świcie";

Nagrodę V-Przew. Prez. MRN Ob. Gawronowej w wys. 100 zł przyznać: Śmietański Adam, Opole za pracę „Naprzód";

Nagrodę Zw. Zawod. Prac. Fin. w Częstochowie (książkową) przyznać: Gargul H. Bytom, za pracę „Sztafeta w drodze".

Wyróżnienia postanowiono przyznać następującym wystawcom:

Drozdowski A. Kraków, Frąckiewicz J. Kraków, Gregorowicz T. Katowice, Hartwig E. Warszawa, Jakubiec E. Kraków, Jurkowski W. Wrocław, Konieczny K. Gniezno, Kornicka J. Poznań, Krakowiak S. Częstochowa, Krzysztofowicz K. Kraków, Lachowicz B. Sieraków, Leszczyński S. Poznań, Lewandowski T. Częstochowa, Michalik B. Wrocław, Michalski L. Toruń, Myszkowski M. Poznań, Obrąpalska F. Poznań, Pysz J. Bielsko, Radziwończyk B. Czeladź, Rosner J. Kraków, Schramm R. Poznań, Skrzydłowski E. Gdynia, Staszczyński T. Gdańsk.

* * *

Dla projektowanej wystawy „Nauka w fotografice" opracowany został roboczy scenariusz podstawowy. Nie wiadomo jeszcze czy wystawa zostanie zrealizowana z uwagi na znaczny koszt wystawienniczy i wykonania fotogramów oraz stosunkowo niewielki okres czasu pozostający do ewentualnego terminu otwarcia.

* * *

Władze wystawiennicze przystąpiły do uporządkowania spraw fotograficznych na odcinku wystaw gospodarczych i problemowych. W pracach tych udział bierze PZF oraz zainteresowane zespoły spółdzielcze.

Nowe władze P. T. F.

W wyniku wyborów na Walnym Zjeździe Delegatów we Wrocławiu ukonstytuował się nowy Zarząd Główny PTF. Funkcje podzielono jak następuje:

Prezes — Kol. Derczyński Henryk, Wrocław;
V-prezes — Kol. mgr Obrąpalski Zygm., Poznań;
Sekretarz — Kol. Obrąpalska Fortunata, Poznań;
Skarbnik — Kol. dr Schramm Ryszard, Poznań;
Członek Zarządu — Kol. Jankowska Anna, W-wa.

Poza tym wszedł do Zarządu Głównego Kol. Adam Johann z Warszawy jako delegat Walnego Zjazdu do spraw związanych z projektowanym przeniesieniem Zarządu Głównego do Warszawy.

Polski Związek Fotografików

WALNE ZGROMADZENIE CZŁONKÓW PZF

15 kwietnia 1951 r. odbyło się w Warszawie doroczne Walne Zgromadzenie członków PZF, na które przybyło 66 członków. Zebranie zagaił Prezes PZF mgr Zbigniew Pękosławski. Przewodniczącym zebrania wybrano kol. Adama Johanna, sekretarzem kol. Edwarda Czaplińskiego, asesorami kolegów: Janinę Mierzecką, Fortunatę Obrąpalską, Józefa Rosnera, Edmunda Zdanowskiego, Władysława Sławnego.

Na wniosek przewodniczącego, zebrani uczcili minutową ciszą pamięć zmarłego niedawno ks. dr. Piotra Śledziewskiego, wybitnego Fotografika i działacza na polu kulturalnym.

Po referacie ideologicznym prezesa PZF, mgr Pękosławskiego, który w wyczerpujący sposób omówił zadania fotografiki w dziele budownictwa socjalistycznego.

Sprawozdanie ustępującego Zarządu wygłosił V-prezes PZF — kol. L. Sempoliński — sprawozdanie to zostało przyjęte przez Walne Zgro-

Wykaz Wystaw Fotograficznych w roku 1950

Tytuł wystawy	Miejscowość	Organizator	Czas trwania	Nadezłano	Wystawiono	Wystawcy	Zwiedzający	Uwagi
Wystawa PTF Oddz. w Częstochowie	Częstochowa	PTF Częstochowa	20. 12. 49 — 15. 1. 50	431	231	81	6.579	
VIII Wystawa Fotograficzna	Grodzisk Maz.	PTF Grodzisk Maz.	8. 1. 50 — 15. 1. 50	67+53	48+45	6+4	1.300	połącz. z pokaz. „Powiat Grodz.-Maz. w fotogr."
Wystawa Fotografiki	Lublin	PTF Lublin	2. 2. 50 — 12. 2. 50	172	94	18	2.150	
II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki	Wrocław	PTF Wrocław	12. 3. 50 — 16. 4. 50	650	143	83	4.390	objazdowa
I Wystawa Fotografiki	Katowice	Zw. Nauczycielstwa Polskiego Sekcja Szkół Zawodowych	16. 4. 50 — 28. 4. 50	405	325	39	4.800	
II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki	Poznań	PTF Poznań	26. 4. 50 — 22. 5. 50	—	87	59	3.500	objazdowa pokaz dodatk., częściowy
Wystawa Fotografiki Górskiej	Poznań	PTF Poznań oraz PTT Poznań	10. 6. 50 — 24. 6. 50	107	73	16	5.000	
Dni Krakowa	Kraków	PTF Kraków	15. 6. 50 — 31. 7. 50	435	129	57	4.380	
Pokój Zwycięża	Sopot	PTF Gdańsk oraz Kom. Organ. III Festiwalu Plastyki	18. 6. 50 — 23. 7. 50	135	135	65	8.354	dublet-objazd.
Wystawa Fotograficzna	Warszawa	Klub Fotograficzny Stow. „Ognisko"	25. 6. 50 — 14. 7. 50	114	60	21	2.500	
Wystawa Fotografiki Górskiej	Poznań	PTF Poznań PTT Poznań	1. 7. 50 — 18. 7. 50	88	73	16	22.000	objazd., pokaz dodatk. w Parku Kult. w Poznaniu
Wystawa Fotografiki Meksykańskiej	Sopot	PTF Gdańsk oraz Kom. Organ. III Festiwalu Plastyki	25. 7. 50 — 8. 8. 50	112	112	—	4.132	objazd. łącznie z eksponat. rzeź. ceram. meksyk.
110 lat fotografii artystycznej i użytkowej	Sopot	PTF Gdańsk oraz Kom. Organ. III Festiwalu Plastyki	12. 8. 50 — 20. 9. 50	2.146	492	113	20.011	część wystawy objazdowa
Wystawa pośmiertna Jana Bułhaka	Giżycko	Państwowe Liceum Pedagog. w Giżycku	17. 9. 50 — 24. 9. 50	—	45	1	2.000	

Tytuł wystawy	Miejscowość	Organizator	Czas trwania	Nadesłano	Wystawiono	Wystawcy	Zwiedzający	Uwagi
Wyst. indywidualna Tadeusza Cypriana	Poznań	PTF Poznań	1. 10. 50 — 21. 10. 50	—	60	1	5.140	objazdowa
Ogólnopolska Wyst. „Góry w fotografii"	Toruń	PTF Toruń oraz PTK Toruń	15. 10. 50	220	109	31	6.000	objazdowa
Pokój Zwycięża	Tczew	PTF Gdańsk	19. 10. 50 — 27. 10. 50	80	80	47	2.100	objazdowa
IX Wystawa Fotograficzna	Grodzisk Maz.	PTF Grodzisk Maz.	23. 10. 50 — 29. 10. 50	91	64	8	1.000	
Pokój Zwycięża	Starogard	PTF Gdańsk	27. 10. 50 — 8. 11. 50	80	80	47	2.800	objazdowa
Śląsk w Polsce Ludowej	Katowice	PTF Katowice	28. 10. 50 — 10. 11. 50	375	132	66	8.000	
IV Wyst. Fotografiki „Świat Pracy"	Gniezno	PTF Gniezno	5. 11. 50	—	126	47	—	
Wystawa pośmiertna Karola Wilaka	Poznań	PTF Poznań	11. 11. 50 — 30. 11. 50	—	73	1	1.595	
Pokój Zwycięża	Malbork	PTF Gdańsk	14. 11. 50 — 28. 11. 50	80	80	47	3.500	objazdowa
Wystawa Fotografiki Meksykańskiej	Wrocław	PTF Wrocław	19. 11. 50 — 10. 12. 50	112	112	—	11.800	objazdowa
Wystawa Fotografiki Czechosłowackiej	Wrocław	PTF Wrocław oraz PZF	17. 12. 50 — 27. 12. 50	101	66	57	1.900	objazdowa
Wystawa Fotografiki	Warszawa	Polski Zw. Fotogr.	17. 12. 50 — 7. 1. 51	263	127	66	4.000	
Wystawa członków PTF w Poznaniu	Poznań	PTF Poznań	16. 12. 50 — 7. 1. 51	155	75	40	1.640	
Pokój Zwycięża	Elbląg	PTF Gdańsk	23. 12. 50 — 14. 1. 51	80	80	47	6.200	objazdowa

ERRATA:

Wystawa Fotografiki Artystycznej	Radom	Zespół amatorów Radomskich	19. 3. 46 — 11. 5. 46	—	110	6		
Wystawa Krajoznawczo-Turystyczna	Włocławek	Muzeum Ziemi Kuj. we Włocławku	12. 3. 49 — 27. 3. 49	—	140	1		pokaz indywid. Piotra Wiszniewskiego
Wystawa Krajoznawczo-Turystyczna	Grudziądz	Muzeum Miejskie w Grudziądzu	1. 5. 49 — 29. 5. 49	—	140	1		pokaz indywid. Piotra Wiszniewskiego

madzenie długotrwałymi oklaskami. Po sprawozdaniu finansowym oraz Komisji Rewizyjnej wywiązała się ożywiona dyskusja, podczas której dyskutanci podkreślali słuszność linii działalności kulturalnej Związku oraz troskę, jaką wykazał ustępujący Zarząd na przestrzeni swej kadencji o członków Związku i rozwój fotografiki.

W dyskusji omówiono również aktywny i produktywny udział członków PZF w pracach organizacyjnych terenowych oddziałów PTF i innych instytucji przyczyniających się wydatnie do popularyzacji i propagandy fotografiki i jej zagadnień wśród najszerszych mas społeczeństwa.

Na wniosek przewodniczącego Walne Zgromadzenie udzieliło absolutorium ustępującemu Zarządowi zaznaczając, że Zarząd przyczynił się poważnie do rozwoju i popularyzacji Związku Fotografików.

Po przerwie przystąpiono do wyboru Władz Związku. W głosowaniu tajnym do Zarządu zostali wybrani:

1. Leonard Sempoliński, 2. Benedykt Dorys, 3. Edward Falkowski, 4. Tadeusz Cyprian, 5. Zbigniew Pękosławski.

W głosowaniu tajnym do Komisji Kwalifikacyjnej zostali wybrani:

1. Jan Sunderland, 2. Marian Dederko, 3. Zygmunt Obrąpalski, 4. Janina Mierzecka, 5. Edward Hartwig.

Do sądu Honorowego w głosowaniu jawnym zostali wybrani:

1. Funkiewicz Alfred, 2. Frąckiewicz Jerzy, 3. Stelmach Adam

W skład Komisji Rewizyjnej drogą aklamacji weszli:

1. Nowicki Feliks, 2. Stanślicki Józef, 3. Dulewicz Jerzy.

W punkcie wolnych wniosków zgłoszono 19 wniosków, które zostały szczegółowo przedyskutowane przez zgromadzonych. Do ważniejszych wniosków, które zostały przez walne zgromadzenie uchwalone należą:

1. Powołanie terenowych mężów zaufania PZF w ośrodkach wojewódzkich;
2. Zniesienie wpisowego za udział w ogólnopolskiej wystawie fotografiki;
3. Zobowiązanie członków do udziału w wystawach PZF.
4. Utworzenie przy Muzeum Fotografiki archiwum, składającego się z jednej pracy każdego członka PZF z dokładnymi danymi jego twórczości i działalności;
5. Zorganizowanie katedry fotografiki przy ASP w Warszawie;
6. Zastrzec prawnie używania tytułu fotografika jedynie dla członków PZF nazwa ta nie powinna być używana przez fotograficzne zakłady rzemieślnicze;
7. Zobowiązać organizatorów wystawy do umieszczania w katalogu i przy pracach wystaw obok nazwiska autora, zdania „członek PZF";
8. Zobowiązać członków do sygnowania prac swoich pełnym tekstem — członek Polskiego Związku Fotografików, albo — członek PZF.

Przewodniczący zebrania wniósł wniosek o wyrażenie uznania dla nadradcy Schulca, który swą działalnością na terenie Min. Kult. i Sztuki przyczynił się wyjątkowo wydatnie do pozytywnych osiągnięć PZF. Wniosek został przyjęty długimi oklaskami.

Na zakończenie zebrania odczytana została rezolucja następującej treści:

„Ogólnopolski Walny Zjazd Polskiego Związku Fotografików, włączając się do ogólnego głosu protestu przeciw knowaniom podżegaczy wojennych, podpisuje się w pełni pod apelem Światowej Rady Pokoju, postanawiając wytrwale pracować na wydzielonym odcinku plastyki, by w ten sposób przyczynić się do ostatecznego zwycięstwa międzynarodowych sił postępu — Obozu Pokoju".

Rezolucja została entuzjastycznie przyjęta przez zebranych.

ZARZĄD PZF

Nowo obrany Zarząd na posiedzeniu z dnia 16. IV. 1951 r. ukonstytuował się w sposób następujący:

1. Prezes — Leonard Sempoliński, Warszawa, ul. Walecznych 27 m. 9.
2. V-prezes — mgr Zbigniew Pękosławski, Warszawa, Spokojna 15.
3. Sekretarz — Benedykt Jerzy Dorys, Warszawa, Nowy Świat 29.
4. Skarbnik — inż. Edward Falkowski, Warszawa, Hoża 71 m. 33.
5. Członek Zarządu — dr Tadeusz Cyprian, Warszawa, Rakowiecka 41a m. 3.

POWOŁANIE MĘŻÓW ZAUFANIA

Zgodnie z uchwałą Walnego Zgromadzenia z dnia 15. kwietnia 1951 roku Zarząd PZF powołuje dzielnicowych mężów zaufania.

Powołanie mężów zaufania ma na celu bliższe powiązanie z terenem działalności Zarządu Związku w sprawach organizacyjnych, doradczych, opiniodawczych i administracyjnych.

Mężowie zaufania zostaną powołani w miastach wojewódzkich, w których znajduje się conajmniej 3 członków PZF i obejmą reprezentację województwa.

* * *

Decyzją Zarządu opartą na opinii Komisji Kwalifikacyjnej, zostali przyjęci do PZF następujący nowi członkowie:

1. Baranowski Jerzy — W-wa, ul. Belgijska 5
2. Czaplicki Edw W-wa, al. Niepodległości 214
3. Iszczuk Antoni, Kraków, ul. Wielicka 24 m 10
4. Jarra Kazimierz, Kraków, ul. Bracka nr 4

5. Naorlewicz Teodor, Wrocław, pl. Englesa 1
6. Olejnik Leonard, Opole, ul. Dwernickiego 15
7. Puchalski Włodz. Kraków, al. Słowackiego 56
8. Stelmach Adam, W-wa, Częstochowska 42
9. Stanślicki Józef, Radość, ul. Kazimierza 2
10. Uklejewski Jan, Gdynia, ul. Śląska 55 m. 3

Obecnie ilość członków PZF wynosi 107.

Komunikaty

KOMUNIKAT MUZEUM I ARCHIWUM PTF

Od dnia 4. listopada 1950 r. rozpoczęło swoją działalność Muzeum i Archiwum Fotografii Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Kustoszem został przez Walny Zjazd Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Opolu wybrany ob. mgr. Zbigniew Pękosławski.

Jako wstępne prace przewidziano:
1. Sporządzenie inwentarza Muzeum;
2. Założenie teki fotogramów;
3. Sporządzenie kartoteki rzeczowej;
4. Sporządzenie kartoteki osobowej fotografików żyjących i zmarłych;
5. Założenie kartoteki eksponatów znajdujących się w posiadaniu prywatnym w Polsce (celem ewentualnego wykorzystania ich dla wystaw);
6. Odnowienie i zakonserwowanie posiadanych eksponatów;
7. Oprawienie części eksponatów w ramy;
8. Zaprowadzenie biura Muzeum;
9. Zorganizowanie działu planowania.

W inwentarzu Muzeum znajduje się obecnie około 2.000 pozycji.

Muzeum będzie w przyszłości zakupywało eksponaty, względnie przyjmowało eksponaty w formie depozytu.

Prace wstępne nad organizacją i inwentaryzacją powierzono ob. Witoldowi Dederce współorganizatorowi wystawy „110 lat fotografii użytkowej i artystycznej" w Sopocie w r. 1950.

Muzeum i Archiwum Fotografii mieści się tymczasowo w lokalu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddział w Warszawie ul. Śniadeckich 10.

DO WSZYSTKICH ZAINTERESOWANYCH FOTOGRAFIĄ

Muzeum i Archiwum Fotografii Polskiego Towarzystwa Fotograficznego zwraca się do wszystkich, w których posiadaniu znajdują się przedmioty związane z historią fotografii, a skłonnych do pozbycia się tych przedmiotów w formie sprzedaży, depozytu czy daru na rzecz Muzeum, o zgłoszenie ich do kancelarii Muzeum,, Warszawa, Śniadeckich 10.

Muzeum poszukuje następujących przedmiotów:
1. Starych (w sensie typu, a nie użycia) aparatów fotograficznych, dodatków do aparatów, obiektywów, części aparatów wszelkiego typu.
2. Starych fotografii zawodowych i amatorskich, szczególnie sprzed roku 1900.
3. Wszelkich fotogramów-kuriozów, szczególnie z okresu 1875—1914 r.
4. Opakowań po materiałach światłoczułych z okresu przed r. 1939.
5. Książek i broszur z okresu przed r. 1939, a szczególnie sprzed 1900 (specjalnie interesują wydawnictwa w języku polskim).
6. Egzemplarzy czasopism w języku polskim z okresu 1839—1900, w których jest mowa o fotografii (również reklamy).
7. Czasopism fotograficznych — roczników i egzemplarzy pojedynczych do r. 1939.
8. Ulotek, plakatów, zaproszeń, konspektów, katalogów dotyczących wystaw, salonów, konkursów i innych imprez towarzystw fotograficznych.
9. Ulotek, plakatów handlowych reklamowych z dziedziny fotografii.
10. Wszelkich starych dokumentów dotyczących fotografii.
11. Prac fotografików polskich, szczególnie zmarłych.

Ponieważ Muzeum i Archiwum Fotografii zakłada kartotekę osobową wszystkich polskich ludzi fotografii, zwraca się do wszystkich fotografików, fototechników i teoretyków fotografii o nadesłanie następujących danych osobowych:

1) Imię i nazwisko, 2) Data i miejsce urodzenia, 3) Zawód zasadniczy, 4) Od kiedy pracuje jako fotograf, 5) Specjalność w fotografii (fotografice), 6) Prace drukowane w dziedzinie fotografii, 7) Fotogramy reprodukowane, 8) Udział w wystawach, konkursach, nagrody.

Pożądanym jest dołączenie do ankiety fotografii osobistej.

Kartoteka osobowa będzie w przyszłości cennym materiałem dla historyków polskiej fotografii.

Jeśli ktoś posiada dane dotyczące zmarłych, proszony jest o ich podanie, jest to ostatnia chwila pozwalająca na utrwalenie faktów historycznych, dotyczących fotografików już nieżyjących.

* * *

Na zapytanie PZF skierowane do Min. Kultury i Sztuki czy instytucje państwowe mogą korzystać z usług osób prywatnych będących członkami PZF — Ministerstwo udzieliło wyjaśnienia, że jakkolwiek istnieje powołana do życia 28. 12. 1950 r. Centralna Agencja Fotograficzna, to

jednak instytucje państwowe mogą korzystać z usług członków PZF jako uprawnionych do wykonywania odpłatnych robót fotograficznych na zasadzie i w myśl uprawnień przewidzianych ustawą i przepisami skarbowymi.

* * *

W konsekwencji dającego się zauważyć stałego i systematycznego rozwoju spraw fotografiki wznowione zostały starania o ewentl. zorganizowanie Zakładów Fotografiki w Państwowym Instytucie Sztuki. Zadaniem Zakładu byłaby praca naukowo-badawcza w dziedzinie estetyki i techniki w fotografice na bazie walki z formalizmem i współczesnych dążeń do realizmu w sztuce.

* * *

Od 1952 r. PZF i PTF korzystać będą z poważnych państwowych dotacji inwestycyjnych przewidzianych zrazu na podstawowe zagospodarowanie, a następnie na budowę odpowiednich własnych siedzib. W ten sposób w stosunkowo niedługim już czasie obie organizacje posiadać będą własne laboratoria oraz sprzęt biurowy. Całość sprawy ujęta została w odpowiedni pierwszy plan szkicowy, a realizacja nastąpi w dostosowaniu do wymagań programu pracy.

* * *

Zgodnie z zarządzeniami władz wszelkie prace PTF i PZF w roku bieżącym i następnych latach przebiegać będą planowo, według z góry ustanowionych programów. W ten sposób wszelkie zaplanowane i zaakceptowane imprezy zostaną w terminie zrealizowane, a z całokształtu planowań wyłoni się zarys tak potrzebnego Planu Kulturalnego.

* * *

W dalszym ciągu trwają prace Komisji Koordynacyjnej dla spraw fotografii, filmu i kinematografii przy PKPG. Komisja przeprowadziła szereg prac mierzających do systematycznego uporządkowania zagadnień materiału i sprzętu i stanowi istotną podstawę do planowej gospodarki i zaopatrzenia. Jest ona dowodem rozumnej opieki Polski Ludowej nad dziedziną fachowej pracy i zasłużonego wytchnienia człowieka pracy.

* * *

Po uzyskaniu pierwszych dotacji Muzeum i Archiwum PTF przystępuje do zasadniczych prac mających na celu uporządkowanie stanu dotychczasowego i montaż zaplanowanych historycznych wystaw. Zapowiedziana praca nad wydaniem zbiorowej monografii fotografiki polskiej posiada już realny zrąb tematyczny.

* * *

Państwowa Komisja Normalizacyjna podzielona na odpowiednie zespoły opracowuje projekt ujednolicenia słownictwa fotograficznego. W ten sposób słownictwo fotograficzne posiadające obecnie znaczną ilość nieodpowiednich terminów dostosowane zostanie do współczesnych wymogów języka, nauki i techniki.

* * *

Biblioteka Min. Kultury i Sztuki (W-wa, ul. Krakowskie Przedmieście 17.) prosi tą drogą o nadesłanie po 1 egz. ze wszystkich katalogów oraz druków jakie w zakresie działań PZF i PTF ukazały się od 1954 roku.

* * *

W bieżącym roku nakładem PIW ukaże się pierwszy tom 4-tomowego Słownika Historycznego Sztuk Plastycznych. W tomie pierwszym zatytułowanym „Terminy i pojęcia" podane zostaną terminy i pojęcia opracowane na bazie estetyki marksistowskiej jako wynik prac Sekcji badań nad sztuką w ramach Kongresu Nauki Polskiej. Szczególną uwagę zwrócono na skonkretyzowanie istoty cech realistycznego pojmowania kultury socjalistycznej w treści i narodowej formie.

* * *

Na temat osoby zmarłego piewcy Warszawy, fotografa Zdzisława Marcinkowskiego ukazał się artykuł Włodzimierza Wnuka, zilustrowany dwoma ilustracjami. Autor analizuje w streszczeniu działalność artystyczną Zdzisława Marcinkowskiego i przedstawia ostatnie chwile jego życia, pełne ofiarności dla społeczeństwa i stałej czujności artystycznej.

Prace Marcinkowskiego oddały znaczną przysługę w odbudowie Warszawy i stanowią zarazem cenny materiał dokumentacyjny.

* * *

W opolskim „Dzienniku Zachodnim" nr 100 z 13. IV. 1951 r. ukazała się recenzja Wystawy „Polska w Planie 6-letnim" w Opolu. Autor artykułu Stefan Chmielnicki ocenia Wystawę jako imprezę udaną i godną zobaczenia. Podkreśla krytycznie brak tematyki wiejskiej — z czym należy zgodzić się, gdyż istotnie Wystawie brakowało równowagi tematycznej. Recenzja dobra, wnosząca konkretne uwagi i wskazania.

Konkurs Wczasów

FUNDUSZ WCZASÓW PRACOWNICZYCH CENTRALNEJ RADY ZW. ZAWODOWYCH

oraz

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

ogłaszają III Konkurs na Fotografię pod hasłem:

„Na wczasy — po zdrowie do walki o pokój i Plan 6-letni"

Ukazanie całej bogatej problematyki związanej z akcją wczasów pracowniczych wymaga użycia różnych środków, wśród których b. poważne miejsce zajmuje fotografia.

Ruch, zespołowość, masowość oraz społeczna wymowa wczasów są głównymi elementami składającymi się na pełnowartościową fotografię.

Poza tym fotografia najbardziej charakterystycznych fragmentów życia zbiorowego na wczasach, wykonana bezpośrednio przez samego wczasowicza — obrazuje najwierniej walory zbiorowego wypoczynku we wszystkich przejawach życia na wczasach, łącznie z wzajemnym stosunkiem wczasowiczów i pracowników wczasów, oraz ukazuje zagadnienie wczasów jak najwszechstronniej.

Fotografia, będąca wiernym odzwierciedleniem rzeczywistości, utrwala właśnie te wartości, które Fundusz Wczasów pragnie upowszechnić i spopularyzować wśród szerokich rzesz pracowniczych.

W tym celu Dyrekcja Naczelna Funduszu Wczasów Pracowniczych CRZZ ogłasza III z kolei konkurs na fotografię pod hasłem: „Na wczasy — po zdrowie do walki o pokój i plan 6-letni".

Konkurs poświęcony jest wczasom pracowniczym w sezonie letnim. Prace konkursowe powinny obrazować akcję wczasów jako wyraz troski Państwa Ludowego o zdrowie i wypoczynek pracownika oraz ujmować akcje wczasów — jako ważne zagadnienie społeczno-polityczne i gospodarcze.

Warunki konkursu

Konkurs dostępny jest dla wszystkich fotoamatorów i fotografików i zawodowych fotografów. Specjalnie zależy FWP na szerokim udziale w konkursie samych wczasowiczów - fotoamatorów względnie fotografików.

Nadesłane zdjęcia powinny przedstawiać wypoczynek pracownika, zwłaszcza fizycznego w powiązaniu z pięknem obiektu lub przyrody i obrazować wczasy jako zdobycz klasy robotniczej w Polsce. Nadto winny ilustrować ruch, masowość i dynamikę życia na wczasach.

Tematy:

1. Wczasy — formą masowego, zorganizowanego wypoczynku.
2. Wczasy — Szkoła zbiorowego współżycia wszystkich warstw ludzi pracy.
3. Wczasy — wzmocnienie węzłów solidarności klasy robotniczej i wyrazem sojuszu robotniczo-chłopskiego.
4. Wczasy — źródłem zdrowia regeneracją sił do walki o podniesienie produkcji i przedterminowe wykonanie 6-letniego Planu (przodownicy, racjonalizatorzy, nowatorzy, kobiety pracujące i szerokie masy pracownicze w domach wypoczynkowych).
5. Wczasy — rozrywką kulturalną i oświatową.
6. Sport i turystyka na wczasach.

Wskazne jest ujęcie wszystkich form wczasów jak: wczasy lecznicze i specjalne — zwalczające choroby zawodowe, wczasy sportowe młodzieżowe, wczasy dla matki i dziecka, wczasy rodzinne (Pobierowo) wczasy turystyczne, kolarskie, kajakowe, narciarskie na statku „Bałtyku".

Nadesłane prace powinny posiadać walory artystyczne. O przyznaniu nagrody będzie jednak decydować treść zdjęcia.

Dozwolone są wszystkie formaty fotogramów, pożądane jednak formaty większe z uwagi na projektowaną wystawę prac. Maksymalna ilość formatów dla 1 autora — 5 szt. Każdy fotogram winien być podpisany godłem, bez nazwiska i adresu zwrotnego, podobnie jak opakowanie przesyłki. Wewnątrz przesyłki powinna znajdować się zamknięta koperta, zaopatrzona godłem i zawierająca nazwisko adres i przynależność związkową autora.

Termin nadsyłania prac do 30 września 1951 roku. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi najpóźniej dnia 15 października 1951 roku.

Adres dla przesyłki:
Naczelna Dyrekcja Funduszu Wczasów Pracowniczych, Warszawa, ul. Kopernika 36/40.

W lewym górnym rogu koperty powinien być umieszczony napis: „III Fotokonkurs wczasowy".

W skład sądu konkursowego oprócz przedstawicieli Funduszu Wczasów Pracowniczych wejdą: przedstawiciele Min. Kultury i Sztuki, Centralnej Rady Związków Zawodowych oraz Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Nagrody FWP w konkursie:
I — 1.000,— zł; II — 700,— zł; III — 300,— zł.

Niezależnie od tych nagród zostaną wyróżnione 3 dalsze prace przez przyznanie ich autorom pobytów na wczasach w dowolnie obranym ośrodku FWP i sezonie, w ciągu jednego 2-tygodniowego turnusu.

Nagrody Min. Kultury i Sztuki:
I — 1.000,— zł; II — 700,— zł; III — 300,— zł.

Oprócz zdjęć nagrodzonych, które staną się własnością FWP może zakupić pozostałe zdjęcia z zachowaniem praw autorskich wg stawek „ZAIKS'u".

Nagrody będą przyznane zarówno za poszczególne prace, jak i za cykl lub całość nadesłanych przez autora prac. Jeden autor może otrzymać tylko jedną nagrodę, co jednak nie wyklucza możliwości zakupienia przez FWP pozostałych zdjęć tego samego autora.

Z ostatniej chwili

PROTOKÓŁ

z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, które odbyło się w Krakowie w dniach 19 i 20 maja 1951 roku, w celu dokonania wyboru prac fotograficznych na III Ogólnopolską Wystawę Fotografiki PTF organizowaną przez Oddział PTF w Krakowie.

Komisja Kwalifikacyjna w nast. składzie: St. radca mgr Marian Schulc jako delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki, mgr Zygmunt Obrąpalski, Leonard Sempoliński, Jan Sunderland i Józef Rosner — dokonała przeglądu 659 prac fotograficznych, nadesłanych przez 162 fotografów z całej Polski. Każdy fotogram poddano szczegółowej ocenie i w wyniku dyskusji przyjęto 189 prac na wymienioną powyżej wystawę, która odbędzie się w dniach 3 do 24 czerwca 1951 r. w ramach Festiwalu „Dni Krakowa".

Z kolei na wniosek delegata Ministerstwa Kultury i Sztuki Komisja Kwalifikacyjna dokonała ściślejszej selekcji fotogramów przeznaczonych na wystawę, w celu przyznania nagród Min. Kultury i Sztuki oraz trzech rodzajów wyróżnień, a mianowicie: Min. Kultury i Sztuki, PTF i PZF. Po 1-godzinnej naradzie wybrano 16 prac, z których nast. 3 uzyskały nagrody pieniężne Min. Kultury i Sztuki:

I. nagroda 1.500 zł — Błochowicz Seweryn, Katowice, za fotogram pt. „Plan będzie przekroczony";

II. nagroda 1.000 zł — Inż. Strumiński Jerzy, Poznań, za fotogram pt. „Powstaje nowa dokumentacja techniczna";

III. nagroda 750 zł — Burzyński Roman, W-wa, za fotogram pt. „Zamek w Książnie".

Następujące prace zostały wyróżnione przez Min. Kultury i Sztuki:

„W starych zrobach", autor: Bogusz Adam, Katowice.

„Z gruzów powstaje" autor: Kwiatkowski Roman, Warszawa.

„ZMP", autor: Obrąpalska Fortunata, Poznań.

Wyróżnienia Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego otrzymali nast. uczestnicy konkursu, zakwalifikowani na Wystawę:

Elgas Irena, Kraków, za pracę pt. „Żeglarz".

Kupiec Bronisław, Wrocław-Oporów, za pracę pt. „Pierwszy Maj".

Maćkowiak Franciszek, Poznań, za pracę pt. „Pranie".

Wrześniowski Zygmunt, Sopot, za pracę pt. „Rozładunek tłucznia".

Dodatkowo:

Kolowca Stanisław, Kraków, za barwne zdjęcia Ołtarza Wita Stwosza.

Wyróżnienie Polskiego Związku Fotografików, przeznaczone dla fotografików będących członkami PZF, otrzymali za wysoki poziom artystyczny nast. fotografowie:

Arczyński Stefan, Wrocław, za pracę pt. „Góralski Zakątek";

Bankiewicz Czesław, Częstochowa, za pracę pt. „Spawacz";

Jankowski Maksymilian, Gdańsk-Wrzeszcz, za pracę pt. „Zawieja";

Komorowski Stanisław, Kraków, za pracę pt. „Ulica Stolarska w niepogodę";

Merstallinger Tadeusz, Kraków, za pracę pt. „Sztorm";

Sosnowski Marian, Kraków, za pracę pt. „Krajobraz karpacki".

Protokółował kierownik Biura Organizacyjnego III Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki PTF red. Tadeusz Józef Wójcicki.

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKCJA: Marian Schulz. REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTRACJA: Zbigniew Dorożalski, Poznań, ul. Polna 27 m. 5. — Nakład 1300 egz. — Druk oraz ilustracje: Drukarnia Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. — Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. — Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. — Konto PKO V-1188. — Cena ogłoszeń: cała strona 300 zł; 1/2 str. 180 zł; 1/4 str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71

K-2-10660